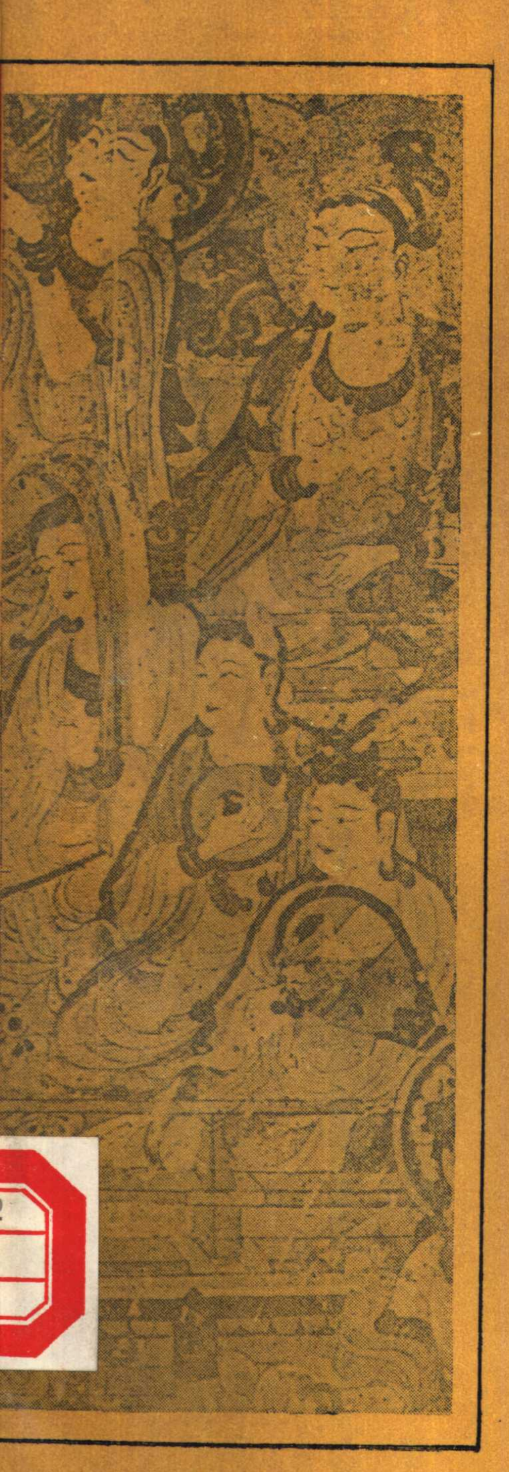


燕乐探微

丘琼荪 遗著
隗芾 辑补

上海古籍出版社

燕乐是中国古典音乐的一个乐种，盛行于唐代，宋后衰歇。本书是已故著名的古乐专家丘琼荪先生的遗著，它对燕乐史及燕乐的乐理、乐制、乐器等作了深入考证，是一部具有重要价值的学术著作。

汕头大学学术丛书

燕乐探微

丘琼荪　遗著
隗芾　辑补

上海古籍出版社

燕 乐 探 微

丘琼荪 遗著

隗 芾 辑补

上海古籍出版社出版

（上海瑞金二路 272 号）

新华书店上海发行所发行　昆山兵希印刷厂印刷

开本 850×1156　1/32　插页 2　印张 12.5　字数 277,000

1989 年 11 月第 1 版　1989 年 11 月第 1 次印刷

印数：1—2,000

ISBN 7-5325-0632-0

J·9　定价：6.10 元

出版说明

《燕乐探微》是丘琼荪先生（1895—1965，字疆斋，上海嘉定人）的遗著。丘先生长期从事物理学与乐律学的教学与研究，又深闇中国传统的古典词曲艺术，籍其深厚的功力与谨严的治学方法，对久已绝响的中国古代音乐的一颗明珠——燕乐作了一番历史地探索与研究，积多年的成果，撰成这部精深博大的专著。

研治燕乐的专书，宋代有刘昺的《燕乐新书》、蔡元定的《燕乐原辨》，今皆不传。清代则有凌廷堪的《燕乐考原》、陈澧的《声律通考》等等，外人则有日本林谦三的《隋唐燕乐调研究》，此外则寥若晨星。丘先生此书，可以说是燕乐研究史上一部有重要价值与地位的作品，对中国音乐史的研究作出应有的贡献。

可惜的是丘先生于1965年去世，二十年来有关中国古代音乐理论与文物的研究与考古成果，为作者所未及见，因而未能被反映到著作中去；更为可惜的是，此书原稿三册，"十年浩劫"中，其中册竟遭亡佚，仅存其目，遂致残缺。幸而上、下两册原稿尚存，又幸而丘先生学生隗芾同志勉为其难，为业师整理残稿，并依据原作者散见于诸文史刊物上之旧作，以及若干授课笔记，对照中册残存之篇目，辑补残书（本书第60节至第

101节），使之复成完璧。这也是不幸中之大幸了。

今谨依隗芾同志的校订、辑补稿付排。其误字病句，径予更定，其余论述，一仍其旧。

上海古籍出版社

一九八六.五.

叙

这是十多年来研究燕乐调的一个总结。此项工作，是以日本林谦三所著《隋唐燕乐调研究》一书为出发点，而以燕乐调上诸般问题为研究对象，对每一个问题都经过独立思考，记录自己的心得。对于林书，误者纠之，疏者订之，阙者补之，棼者理之，但林书已说明了的，则不再复述，以免蹈袭。

隋唐燕乐，久已失传，法曲霓裳，徒成佳话。两宋之俗乐，自是唐代之遗，因时世推移，旧调已多陵替。昔之二十八调，至宋初实存十七调。元明以降，仅存十三调。然穷流溯源，则是一脉相承的。今日之乐，不论昆弋皮黄，管弦杂曲，其乐调无一不是隋唐燕乐调之遗，可断言也。

隋唐间的乐谱虽已失传（敦煌旧谱，虽在试译中，可惜乐调部分已残阙不明），其乐调非完全不可考。《隋书·音乐志》即录有七调的名称，《新唐书·礼乐志》则备载二十八调。七调与二十八调，其来源是否相同，则颇成疑问。七调是苏祇婆琵琶调，源出印度，这是大家一致公认的。二十八调也是琵琶调，而且其中有少数调名和七调相同，这也是不可否认的事实。于是便有人作出这样的论断说："隋唐燕乐调源于苏祇婆琵琶，苏祇婆琵琶源出印度，故隋唐燕乐调源出印度。"这论断在现代学者中间一贯支持着，即在古代，如胡彦升、凌廷堪等

人，亦以为燕乐调出于苏祇婆之琵琶。对此，我则表示异议，据我研究所得，隋唐燕乐调不尽出于苏祇婆琵琶，所以，作此论断的前提，先已发生错误。

燕乐调源于琵琶，这是正确的。然而琵琶有二：有曲项，有直项。直项琵琶在汉代即已流传（弦鼗之说且不提），约早于曲项者五百年。苏祇婆所奏者则为曲项，称“胡琵琶”，二者有所不同。这直项琵琶历魏、晋、南朝而至隋、唐，一直流行着。在曲项没有传入以前，它就称为“琵琶”，无所谓曲项直项。其在北朝，则称为“秦汉子”，大约琵琶二字便在这时期开始让位给胡琵琶了。隋唐两代，承继着北朝的绪余。这时期的外来文化日益发展，所以胡琵琶的传习尤盛。这胡琵琶在当时便称之为“琵琶”，直项的则称为秦汉子，其情况和北朝相同（唐人亦称秦汉子为秦琵琶），故唐人口中的琵琶便是胡琵琶，几乎没有直项的名分了。桃僵李代，承袭至今，谁还想到古之所谓“琵琶”者，原本直项，自汉至隋，已袭用了七百余年，是清乐中的主要乐器呢！汉、魏、六朝盛传清乐，这琵琶便风行着，北朝盛行胡乐，它便销声匿迹了。苻秦末年，得西凉乐。西凉乐者，“盖凉人所传中国旧乐而杂以羌胡之声者也。”（《旧唐书》）这西凉乐也称秦汉乐，又称秦汉伎，有了秦汉乐、秦汉伎，便有了秦汉子。其实这秦汉子便是“琵琶”，不过改名换姓重返中国的故土罢了。唐代清乐所用的乐器，有琵琶一，《旧唐书》载明这是“秦琵琶”。如此，关于琵琶的出身、履历等，不是很明白了吗？《通典》说：“清乐者，九代之遗声。”这直项琵琶已是九朝元老了。

二十八调是琵琶调，这是肯定的。这琵琶是曲项还是直项？大家都没想到而提出论证过。在一般人的直觉上，则都

以为是曲项。是否应该让曲项所独占，这便是一个新课题。要解答这个新课题，须先略说这两种琵琶的异同。这两种琵琶都是四弦，四弦为四旦，这是相同的。曲项琵琶有四柱，每弦得六律。直项琵琶有十二柱至十四柱，每弦得十三律至十五律。二十八调由四旦七均交织而成，四旦即宫、商、角、羽四声，要在每一条弦上（旦）转七个高度各不相同的调，这就是七均；七均要跨及十一律，所以在曲项琵琶上转七调，不无相当困难，非从这一弦转到另一弦上不可。此事在直项琵琶上则应付裕如了。从这一点看来，直项琵琶似乎更有条件去接受这四旦七均的任务，也就是说：具有四旦七均的二十八调，更可能产生在直项琵琶上，而不在曲项琵琶。郑译且说：曲项琵琶止有五均（黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗），"以外七律，更无调声"。依照隋代铁尺律来说，琵琶上实际所用的七均为：黄钟、大吕、夹钟、中吕、林钟、夷则、无射。五均与七均，其数先是不符；而均名相同的又只有黄钟、林钟二均，其余五均都不合。假使把苏祇婆五均转变为下徵之律，亦当为黄钟、太簇、中吕、林钟、南吕五均；倘使认苏祇婆五均原本是下徵而转换为正声律，则其五均为：太簇、姑洗、林钟、南吕、应钟，与苏祇婆五均都不相同。可知苏祇婆五均，不像琵琶上实际所用的调，而是一种理论。因这五均正合宫、商、角、徵、羽五声，似郑译故意把印度五声配合中国乐律而讲述的，他想沟通中印乐理以冶为一炉。凌廷堪谓郑译附会五声二变十二律，为此欺人之学，其实，附会或不免，欺人则未必。

我们可将燕乐二十八调列为一表，以便观察分析。

从表中可知燕乐调只有四旦四声，而苏祇婆调有五旦七声。又燕乐调中的角调大有问题，余尝稽考各种文献，得知外

四旦七均组成之二十八调

四旦／二十八调／七均	宫	商	角	羽
太簇	□正宫　*▲沙陁	*■大石	大石角	*▲般涉
夹钟	□高宫	■高大石	高大石角	▲高般涉
中吕	□中吕宫	■双调	双角	□中吕调
林钟	□■道宫	■小石	□正角　小石角	■平调
南吕	□■南吕宫	□水调　▲歇指	歇指角	□南吕调　高平调
无射	□仙吕宫	□林钟商　商调	□林钟角　商角	□仙吕调
黄钟	□黄钟宫	■越调	越角	□大吕调　□黄钟调　■羽调

说明：表中七均，用张文收律，即《唐会要》卷三十三所记天宝十三载供奉曲名及改诸乐名所用之律。其中夹钟、无射二均，《唐会要》不载，当是供奉曲及改名乐曲中无此二均所属乐曲之故。

*号，与苏祇婆七调中调名相同之调。沙陁即娑陁力，大石即鸡识，般涉即般赡。

□号，从调名上可以识别这是中国旧调，经研究证实。

▲号，从调名上可以识别这是外来乐调，经研究证实。

■号，从文献上或研究上得知这是外来乐调，或外来乐调中可能有此调。

不标记号者，为存疑之调。

来乐调中未有角调，于是名为四旦四声，实际上只得三旦三声。反之，直项琵琶却是有角调的。《唐会要》所记供奉曲名中便有太簇角、林钟角二调及其所属之乐曲。从这两个调名和乐曲名看来，这些应是清乐曲或管弦杂曲，应当和直项琵琶发生关系，不是胡琵琶上的曲和调。

表中又表示出：二十八调和七调名相同的只有三调，合之其他可以认定的外来乐调十调，凡十三调。这十三调中一调而兼具中外两种调名的有四调，这显然为中外所同有，不专属于外来，于是纯粹的外来乐调仅得九调，在二十八调中占二分之一强。（一调而兼具两个中国式调名的作一调计，角调不计，存疑之调也不计。）

在上述种种事实之下，而谓隋唐燕乐调源出苏祗婆七调，源出印度乐调，这是不科学的，片面的，主观的。研究燕乐调，不能仅以苏祗婆七调为限，应把整个的二十八调作为对象。苏祗婆七调仅是其中的一部分，至于七调语原的探讨，尤为整个研究中的一部分。故而，苏祗婆七调不就是隋唐燕乐调，隋唐燕乐调不尽是印度乐调。

我很疑心：苏祗婆向郑译说的一段话，是离开实际所用的琵琶调而说的，是一篇理论，无异向郑译上了一堂乐理课。他先言七声，胡名是什么，华名是什么。又说七声可以作七调，又说每调可以有五均，其余七律则不作均，也不作调，且不作声。

我对于二十八调的来源，作如下的推测：二十八调是琵

琶调，是从直项琵琶上产生的（事实上未必有这么多，理论上则是许可的），其原始形态已不可知。后来有部分的胡琵琶调掺杂进去了，便成为现在所见的形式。直项琵琶是清乐中的主要乐器，清乐虽出自民间，后来已用入雅乐，所以《新唐志》虽说它是俗乐调，然其名已多雅驯。又因有部分的胡曲调在内，故成为中外合璧的形式。

苏祇婆七调和二十八调的实质如何，种种关系如何？后人知道得很少。唐人乐书，今多失传。杜佑《理道要诀》、田畸《声律要诀》，其中多有论列二十八调之处，而其书已佚。段安节《乐府杂录》仅记录二十八调的调名，不加说明。他所留给我们的"七运"、"别乐识五音轮二十八调图"，以及"为徵声，商角同用，宫逐羽音"等等，都成为猜不透的谜。所谓《琵琶录》者，又若存若亡，部分地似与《杂录》混合在一起了。其它乐书可不论。宋人论乐的书较多于唐，惟专论燕乐的也很少见。陈旸《乐书》，所涉既广，词多简略。其于二十八调，亦但记载调名，而次序凌乱，虽有论述，又多似是而非。刘昺《燕乐新书》，今不获见。蔡元定《燕乐原辨》，亦已失传。明代乐家颇众，其所论著，多为一般性的乐律，不是燕乐的专书，如朱载堉《乐律全书》，黄佐《乐典》，韩邦奇《苑洛志乐》等是。清康熙时有《律吕正义》一书。这也是专言乐律，不谈燕乐，更不谈二十八调。乾隆时有胡彦升者，著《乐律表微》八卷，除古乐律外，对燕乐亦多所探讨，谓二十八调出于苏祇婆之琵琶调。稍后，则有凌廷堪的《燕乐考原》。这是论燕乐的专著，也说二十八调是苏祇婆的琵琶调。继之者，有陈澧的《声律通考》，对《考原》多所驳正。丘之稑的《律音汇考》等等，可等之自郐以下了。

近代，西乐在我国有了广泛的发展，几凌驾乎一切乐曲之

上，遂有依据西乐原理整理我国旧乐的书，如王光祈的《中国音乐史》、童斐的《中乐寻源》等等，然而没有一部专论燕乐的著作。向达先生《苏祗婆龟兹乐七调之研究》一文（后收在《唐代长安与西域文明》一书中，已改名《龟兹苏祗婆琵琶七调考原》），这是近几十年中的凤毛麟角了。此外，当数到林谦三的《隋唐燕乐调研究》。此书由郭沫若先生译成中文。向文为研究苏祗婆七调的专题著述，故不及二十八调，这是当然的。林书名为燕乐调研究，而亦多谈七调，于二十八调所谈亦少。

林书的特点有三：（一）综合了东西洋学者关于苏祗婆七调语原研究的结果，作一概括性的叙述，较向文所言为详，所涉亦广。这自是燕乐调研究上一探本穷源的路线，乃是必要的。（二）将日本传自唐代的乐曲、乐调、乐器等作为论证，以丰富他研究的内容。这些资料当然不是胡彦升、凌廷堪、陈澧辈所能见到的。（三）他征引了隋唐间的几种尺律，以校定乐调的高度。这是燕乐调研究上一极有价值的新途径，且是中国乐家向来所忽视的。

林书的缺点，则为对七调以外的各方面，所述过简，尤其只着重于七调语原方面的研究。

凌廷堪《与阮伯元（阮元字伯元）侍郎书》云："试起溉亭（《律吕古谊》作者钱塘之号）而问之，何者为二十八调？恐亦茫然张两眸也。"钱书专论古乐律，演算数，与二十八调原本无涉，自未可以此去责备他。林书名为《燕乐调研究》，其于二十八调则一任其尘埋沙掩，不加拂拭，读其书者，未尝不茫然张两眸也。唐燕乐调的实际内容，宋人已多隔阂，更历七百年而至今日，知道的人当然更少了。蔡元定虽是个中巨擘，然而将角调布成疑阵，使后世乐家纷纷陷入其中而不能自拔。沈括

《笔谈》及宋仁宗赵祯的《乐髓新经》，所言七角调的"杀声"，完全不合。姜夔《歌曲集》所言"犯调"，亦似是而非。张炎《词源》所列八十四调，多袭《乐髓》。王灼《漫志》所举宫调，亦踳驳不伦。陈旸《乐书》则头脑冬烘，思想尤多保守。

谓燕乐调出于苏祇婆之琵琶，实不自胡彦升、凌廷堪始，更不自法国及日本学者始，宋人已有此说了。姜夔《大乐议》已明白透露，陈旸《乐书》则隐约其辞。

《乐书》卷一百五十七，曲调下：

> 凡此俗乐异名，皆胡部所呼也。

《大乐议》云：

> 若郑译之八十四调，出于苏祇婆之琵琶。大食、小食、般涉者，胡语；《伊州》、《石州》、《甘州》、《婆罗门》者，胡曲；《绿腰》、《诞黄龙》、《新水调》者，华声而用胡乐之节奏。惟《瀛府》、《献仙音》谓之法曲，即唐之法部也。……且其名八十四调者，其实则有黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射七律之宫、商、羽而已，于其中又阙太簇之商、羽焉。(《宋史》卷一百三十一，中华书局版十册3052页)

或曰：既如所云，二十八调源于直项者多，出于曲项者少，何以古今中外学者一致认为源于苏祇婆之琵琶呢？其故为：(一)沙陁、大食、小食、般涉等名，显然为胡语，苏祇婆七调中正有此娑陁力、般赡二调，此二调既出于苏祇婆，则其他二十六调亦当出于苏祇婆。此想当然之说耳，未有依据。不思中吕、仙吕、林钟、黄钟等名岂苏祇婆所有乎？(二)直项琵琶在唐代已不称为琵琶，所谓琵琶，当然只有这曲项。不知秦汉子和阮咸，这才是真正的琵琶，无奈大家数典而忘祖。(三)苏祇婆调有《隋志》斑斑可考，又有《宋史》、《辽史》为之张目。直项琵琶调，则不见于诗书传记百家之言。明知中吕、仙吕、林

钟、黄钟等名未必为苏祇婆所有，然而它们的来源已无可考见，人皆曰苏祇婆，则亦随之，孰能为之辨白哉？此古来乐家所以不愿跫然作空谷足音者此也。我虽有此创议，然亦探赜有心，钩沉乏术，在全书中所藉以说明问题者，亦唯印度乐调是赖，盖亦有所不得已也。虽若矛盾，其实不矛盾。郑译曰："以其七调，勘校七声，冥若合符。"可知中国与印度同此七声，同此七调，且同此四弦之琵琶，是则印度之琵琶调，即清乐所用之琵琶调也。他山之石，可以攻错，虽出取喻，然而弥适于用者，正以其理相同故也。

林书之病，除上述外，为对燕乐调的基本调法没有探明，不知唐宋燕乐，调法不一，把宋人调法以解释唐调，无异郢书燕说。宜其多"不可解"和"不详"之处了。正角和闰角之"未能定"，对于角调之"无可阐发"，对日本所传唐代的商调曲因带有羽调性质而发生怀疑，胥系乎此。

又一重要关键，是为尺律的误认。他没有接受郭沫若先生的意见，而将玉尺律误认为铁尺律。他的理由是："便于说明"（原书 143 页）。这是他有意造成的错误，至为可惜。不知郭氏的意见是正确的，我们从种种方面可以证实；开、天时代所用的律，定是玉尺律。玉尺低于铁尺二律，今将玉尺认为铁尺，于是唐、宋律度上几多问题，便无法解释了。

研究燕乐调时，有些问题，在唐人籍中并不显著，或竟不成问题；到了宋代，便纷然暴露出来，成为不可解决的难题了。

例如：闰角调。这一名称是宋人提出来的。宋人但说，以应钟为角，故曰闰角。为什么以应钟为角呢？他们又不言其故。明清人对这问题都无所发明。凌廷堪《燕乐考原》特立《南宋七闰表》，以图解决。他说："七角一均，所用律名，在在不

同，竟成移步改观，阅之心目俱乱，……入之者浅，故望洋兴叹，今为表而出之，则乱丝皆秩然就绪矣。”他的学生张其锦说：“此《南宋七闰表》，系先生己巳年五月三十日所草创也，越翼日，不幸哲人遽萎。”按凌书自序为嘉庆九年甲子七月，而《南宋七闰表》则成于己巳五月，后于自序者五年。是《考原》成书时，凌氏对此七角调，犹在移步改观、心目俱乱之中，直待临终前两天，方草成此表。昔时望洋兴叹者，今乃秩然就绪矣。仅七闰一问题，其解决有如此之难，遑论其余。然则果真解决了么？则曰：未也。

所谓七闰者从何而来？书中未有交代，不过把原本成为问题者，如《笔谈》姑洗角、北宋应钟角、南宋黄钟角三者列为一表，互相对照，如此而已。试问：同是姑洗角，何以《乐髓新经》和《笔谈》不同？此点凌氏根本没有觉察到。同是角调，何以有姑洗、应钟之分？这正是千年来未解决的谜，有待乐家去解决，然而凌氏未能做到。且所谓黄钟角者，黄钟之角也；黄钟之角，姑洗为角，与姑洗角同为一物，何以分列为二？南宋既未有以黄钟为角之调，甚至可以说，宋代根本没有角调，更何论姑洗与黄钟。如此解决七角问题，徒见其治丝益棼耳。

蔡元定的《燕乐原辨》，是一本辨燕乐之原的专著，可惜原书久佚，仅在《宋史》中得见四百余字，当非全豹。虽属一鳞半爪，然光焰不可逼视，因而很少有人敢去触动它。现在经过多年的摸索，终于得到一柄钥匙，可以开启燕乐调之门。这便是“下徵调”，即以倍林钟下徵调作为正黄钟宫调。以此去解释隋唐燕乐调诸问题，可得概貌如下：

1．燕乐调黄钟，比之正黄钟低五律，故云：“是勖下徵之调”。（此言高度）

2．以徵调为宫调，不用黄钟宫音阶，故云：“以小吕为变徵”。(此言音阶)

3．所谓黄钟，实为倍林钟，故云：“黄钟之宫，乃以林钟为调”。所谓姑洗，实为倍应钟，故云：“以应钟为角”。

4．正黄钟律当下徵之仲吕．故以正黄钟为宫，即是以下徵之仲吕为宫。

此外，又须明瞭唐宋尺律的高低：

唐代贞观以后用张文收律，此律相同于北周的玉尺律。肃宗以后用魏延陵律，此律相同于隋代的铁尺律。玉尺比铁尺低二律，故玉尺的太簇，相当于铁尺的黄钟。宋律的高度，等于铁尺，故宋律比之肃宗以前的唐律高二律。

此外，又须明瞭唐宋乐调的不同：

唐燕乐用下徵，宋燕乐用正宫，故宋乐高于唐乐五律，因谓宋乐以仲吕为宫。又宋律用王朴律，与铁尺等高，故宋乐的黄钟相当于唐乐的太簇，故谓唐乐以无射为宫。

能够彻底了解以上几条基本原则，对于燕乐调中许多疑问，不难迎刃而解。唐宋乐调的分歧，也可以统一起来了。这几条等于一串钥匙，可以开启燕乐调的几重大门，至于曲房邃室，还需要几柄特配的钥匙去开它。读者有意，请阅正文。

本书等于一研究报告，虽已经过不知多少次的修改和删削，终觉得繁冗一些，性质也比较专门一些。此书的中心工作，在研究问题，探索奥蕴，故名之曰“探微”，与一般性读物其体例稍有不同。又不能专事獭祭，虽亦时时援引古籍，然多数是请古籍来证明问题，不是请它们来替代说明问题的。

研究乐律之学，常感得冈峦重叠，研究燕乐调，又感得烟

雨空濛。因于校史余暇，草此总叙，挈领提纲，导夫先路。庶几读此书者，可以开门见山，不至完全如堕五里雾中也。

一九五六年九月七日琼荪叙

于淞北之燕居

一九六〇年十月十五日补叙

瓊蓀先生：

隋唐燕樂調探微及楚調鈎沉兩稿讀過。

[illegible]

郭沫若　十月廿八日

郭沫若致丘琼荪函

燕乐探微

目 次

燕　　乐

§1　燕乐的性质与内容

“燕乐”一名，始见于《周礼》。

《春官·磬师》：

教缦乐、燕乐之钟磬

又，《钟师》：

凡祭祀飨食，奏燕乐。

陆德明释曰：“飨食谓与诸侯行飨食之礼。”

又，《笙师》：

凡祭祀飨射，共其钟笙之乐，燕乐亦如之。

又，《旄人》：

凡祭祀宾客，舞其夷乐。

贾逵曰：“谓作燕乐时，使四方舞士舞之以夷乐。”

又，《鞮鞻氏》：

掌四夷之乐与其声歌，祭祀则龡而歌之，燕乐亦如之。

此外，《穆天子传》卷五云：

许男不敢辞，升坐于出尊，乃用宴乐。

又，卷六云：

天子命歌《南山有㰜》，乃绍宴乐。

"燕"即"讌",亦作"宴",或"醼"。燕乐者,宴享时所用之乐也。凡祭祀鬼神,飨食诸侯,讌乐宾客,都用燕乐。其乐有舞,其舞可以使四方舞士舞其夷乐,夷乐即外族乐。所以燕乐中杂用外族乐之声歌与舞蹈,乃"古已有之"之事。这是燕乐的特色,也是燕乐的特质,从此外族音乐遂成为燕乐的主要内容。

又,散乐百戏,亦入燕乐。曹植《宴乐篇》所记,即杂技百戏。本书从纯音乐地位立论,故散乐百戏,都不论列。

§2 汉代燕乐的大概

汉代没有"燕乐"这一专称。朝会宴享,当然也用乐,用的是"鼓吹"。汉代"鼓吹"的用途很广,不专用于宴享,故不能说"鼓吹"即是汉代的"燕乐"。

鼓吹用笳,这是"胡乐",以外族乐用于燕享乐中,这一点是和周代相同的。郭茂倩《乐府诗集》卷十六引刘瓛《定军礼》云:

> 鼓吹,未知其始也。汉班壹雄朔野而有之矣,鸣笳以和箫声,非八音也。

《宋书》卷十九说:

> 鼓吹,盖短箫铙歌。蔡邕曰:军乐也。

又,卷二十说:

> 蔡邕论叙汉乐曰:
>
> 一曰郊庙神灵　　二曰天子享宴
>
> 三曰大射辟雍　　四曰短箫铙歌

《隋书》卷十三所记,与此略有不同。它说:

汉明帝时，乐有四品：

一曰大予乐，郊庙上陵之所用焉；

二曰雅颂乐，辟雍飨射之所用焉；

三曰黄门鼓吹乐，天子宴群臣之所用焉；

四曰短箫铙歌乐，军中之所用焉。

汉世尚有"食举乐"。《宋书》卷十九云：

章帝元和二年(按：公元85年)，宗庙乐，故事，食举有《鹿鸣》、《承元气》二曲。

三年自作诗四篇，一曰《思齐姚皇》，二曰《六骐驎》，三曰《竭肃雍》，四曰《陟叱根》。合前六曲，以为宗庙食举。

加宗庙食举，《重来》、《上陵》二曲，合八曲为上陵食举。

减宗庙食举《承元气》一曲，加《惟天之命》、《天之历数》二曲，合七曲为殿中御食饭举。

又有太乐食举十三曲，亦见《宋书》卷十九。其曲名为：

一曰《鹿鸣》　二曰《重来》　三曰《初造》　四曰《侠安》　五曰《归来》　六曰《远期》　七曰《有所思》　八曰《明星》　九曰《清凉》　十曰《涉大海》　十一曰《大置酒》　十二曰《承元气》　十三曰《海淡淡》

按：《鹿鸣》为《小雅》诗篇，《诗序》云："《鹿鸣》，燕群臣嘉宾也。"《宋书》卷十九又云："按《鹿鸣》本以宴乐为体，无当于朝享，往时之失也。"此《鹿鸣》即《小雅》之《鹿鸣》，为古乐之仅存者，又即汉代食举乐中的《鹿鸣》；宗庙、上陵、殿中、太乐四食举无不用之。这可以证明：汉代的食举乐亦即是燕乐，有

燕乐之实，而无“燕乐”之名。

汉鼓吹铙歌十八曲中亦有《远期》(一作《远如期》)、《有所思》、《上陵》三曲，疑食举乐中所用者即此。鼓吹铙歌本为军旅之乐，食举为宴享之乐，又用于宗庙、上陵，是鼓吹铙歌，亦施于宴享，不独黄门鼓吹用以宴乐群臣也。

以上是汉代宴享之乐的大略情形，魏晋多沿袭汉制而稍有增损。当时的鼓吹，无论为“铙歌”，为“横吹”，为“骑吹”，都是“胡乐”。鼓吹用箫、笳，这是北狄乐；横吹用鼓、角，这是西域乐；铙歌亦称短箫铙歌，又称鼓吹铙歌，也是北狄乐。

汉代一面行用自有的清商乐，一面流行外族乐。这类外族乐当时传播很盛，而且用途很广泛。用于宗庙、上陵，以祭祀人鬼；亦用于宴享、食举，以宴乐群臣；亦用于朝会、道路，以列于殿庭、卤簿；又用以给赐边将，以“建威扬德”；它兼有雅乐、军乐和燕乐三种性质，原本是军乐，后乃兼用于祭祀和宴享，所以，汉代宴享之乐即用鼓吹，没有专称为“燕乐”这一个独立的乐种。

§3 燕乐内容的分析及其远源

《魏书》卷六十二《李彪传》：

> 其年，加员外散骑常侍，使于萧赜(南齐武帝)。赜遣其主客郎刘绘接对，并设燕乐。彪辞乐。及坐，彪曰：“齐主既赐燕乐，以劳行人……。”

这“燕乐”二字，乃泛指宴享时所设之乐而言，不问它用的是什么乐，既为宴享而设，便称之为燕乐。这是不错的。如果把历代所说的“燕乐”加以分析，则其内容颇有不同。

周代的“燕乐”是一个特有的乐种，故为一专名。唐“燕乐”也是一个特有的乐种，也是一专名，然与周代不同，初为张文收所造的一部乐舞名，内容有四个乐舞；后又用为十部乐的一个总称。上举《魏书》中之所谓“燕乐”，显然和唐“燕乐”不同。这是一个通名。

故泛论燕乐，则一切宴享之乐都是燕乐，若论唐燕乐，则与南齐所设的燕乐很少相似之处，不可不辨。

至于外族乐的传入中国内地，实不始于周代。《竹书纪年》卷上说：

> 后发即位元年（公元前 1837 年），诸夷宾于王门，诸夷入舞。

《后汉书》卷八十五《东夷传》：

> 自少康（夏后，在位时间为公元前 2118——前 2099 年）已后，世服王化，遂宾于王门，献其乐舞。

它的来源很古，距今已有四十一个世纪了！

§4 唐燕乐和燕乐调的速写

唐代有雅乐，有燕乐，凡郊庙、朝会等大典礼中，亦用燕乐，所以这燕乐是雅俗兼施的，上自郊庙朝廷之所谓“雅”，下至陌头里巷之所谓“俗”。其中有中原乐，有边疆民族乐，也有外族乐；有歌，有舞；有新，有旧；应用的范围既很广泛，性质和内容又较复杂。事实上，典礼中用得少，日常娱乐，尤其是广大的民间用得多。一切民间乐曲，可称无一不在燕乐范围之中，所以“燕乐”二字，在唐以后便成为俗乐的代名词了。

隋唐燕乐中的中国乐（按：此“中国”与四夷相对，指京师

及中原地区也，下同)，以清乐、法曲为主。外族乐种类很多，以龟兹乐为主。这燕乐导源于杨坚(隋文帝)时的七部乐，继之为杨广(隋炀帝)的九部乐，后为李世民(唐太宗)的十部乐，最后所增的一部，即名为"燕乐"，居十部之首。后来把这十部乐总称为"燕乐"。于是，这燕乐成为古今中外，兼收并蓄，包罗万象的一个新乐种，发始于隋而完成于唐，因亦称为隋唐燕乐，其实在隋代，尚未有这专用的称呼。

宋代的燕乐，没有这许多外族乐。神宗元丰六年（公元1083年)，召见米脂砦所降戎乐四十二人，奏乐于崇政殿，事见《宋史》卷一百四十二。所谓"四夷乐"者，如此而已。

宋代乐曲，颇多唐代的遗留，或因唐曲创造的新声，其乐调更是隋唐燕乐调的延续，历元、明、清而至现代。现代的各种民间乐曲和昆曲、京剧等一切戏剧中用的曲调，除西乐部分外，无一不是隋唐燕乐调之遗，可称源远流长了。

这是隋唐燕乐和燕乐调的一个概貌，以下当作较详细的叙述，以明沿革及其真相。

§5　七部乐　九部乐　十部乐

《隋书》卷十五：

始开皇(杨坚年号，581—600)初定令，置七部乐：

一曰《国伎》　　二曰《清商伎》

三曰《高丽伎》　四曰《天竺伎》

五曰《安国伎》　六曰《龟兹伎》

七曰《文康伎》

又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。

大业（杨广年号，605—617）中，炀帝乃定：

《清乐》《西凉》《龟兹》《天竺》《康国》《疏勒》《安国》《高丽》《礼毕》以为九部。

陈旸《乐书》卷一百五十九《九部乐》条载：

隋大业中，……炀帝分为九部，以汉乐坐部为首外，以陈国乐舞《玉树后庭花》也；西凉与清乐并龟兹、五天竺国之乐，并合佛曲、法曲也；安国、百济，南蛮、东夷之乐，并合野音之曲，胡旋之舞也。《乐苑》又以清乐、西梁、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕为九部。（以上多讹字，不可悉校。）

《旧唐书》卷二十九：

高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为立、坐二部。

杜佑《通典》卷一百四十六《坐立部伎》条载：

燕乐，武德（李渊年号，619—626）初，未暇改作，每燕享，因隋旧制，奏九部乐。

其小注云：

一《燕乐》　二《清商》　三《西凉》
四《扶南》　五《高丽》　六《龟兹》
七《安国》　八《疏勒》　九《康国》

至贞观（李世民年号，627—649）十六年十一月，宴百寮，奏十部。先是伐高昌，收其乐付太常，至是增为十部伎，其后分为立、坐二部。

这里所载与《唐会要》卷三十三《燕乐》条所述完全符同，疑《唐会要》录自《通典》。

唐初因隋旧制，用九部乐。隋九部中有天竺无扶南。《乐

苑》九部及《唐六典》十部中亦有天竺无扶南。《通典》卷一百四十四《乐悬》条所纪十部乐，与《唐六典》同，可证《通典》小注作"扶南"实误。

又，《旧唐书》卷二十九《扶南乐》条云：

> 隋世全用《天竺乐》。
>
> 炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，陋不可用，但以《天竺乐》转写其声而不齿乐部。

《唐会要》卷三十三云："隋代全用天竺，列于乐部，不用扶南。"余同，而无"而不齿乐部"五字。都可证明：盖以扶南乐工器甚陋，并未独立成部。

又，"燕乐"一部，为贞观十四年张文收造，武德初何来"燕乐"？倘使解为通名，则不当入九部乐中。其中无"礼毕"，亦误。可知《通典》此节小注不可信，从《隋志》为是。

《唐六典》卷十四，《通典》卷一百四十四，同载：

> 凡有大燕会，设十部之伎于庭，以备华夷。
>
> 一曰《燕乐伎》　　二曰《清乐伎》
> 三曰《西凉伎》　　四曰《天竺伎》
> 五曰《高丽伎》　　六曰《龟兹伎》
> 七曰《安国伎》　　八曰《疏勒伎》
> 九曰《高昌伎》　　十曰《康国伎》

郭茂倩《乐府诗集》卷七十九云：

> 唐武德初，因隋旧制，用九部乐。太宗增《高昌乐》，又造《燕乐》，而去《礼毕曲》。其著令者十部，……而总谓之"燕乐"，声辞繁杂，不可胜纪。凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者十四调，二百二十二曲。又有梨园别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲。肃、代以

降，亦有因造，僖、昭之乱，典章亡缺。

这里所载十四调二百二十二曲，见《唐会要》卷三十三所录，天宝十三载太乐署供奉曲名及改诸乐名条。别教院法歌乐十一曲，亦见《唐会要》卷三十三诸乐条，共十二章，谓为十一曲，盖误。

§6　立、坐部伎与燕乐

《旧唐书》卷二十九云：

> 其后分为立、坐二部，今立部伎有：《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》，凡八部。……自《破阵舞》以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲，惟《庆善》舞独用《西凉乐》，最为闲雅。《破阵》、《上元》、《庆善》三舞皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。以《破阵》为武舞，谓之"七德"；《庆善》为文舞，谓之"九功"。……《安乐》等八舞，声乐皆立奏之。乐府谓之"立部伎"，其余总谓之"坐部伎"。
>
> 坐部伎有：《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万寿乐》、《龙池乐》、《破阵乐》，凡六部。《燕乐》，张文收所造也。分为四部：《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》。
>
> 自《长寿乐》以下（按：指坐部伎中《长寿乐》以下各部乐），皆用龟兹乐，舞人皆著靴，惟《龙池》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。
>
> 自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用《西凉乐》，鼓

舞曲多用《龟兹乐》。……西魏与高昌通，始有《高昌伎》。我太宗平高昌，尽收其乐，又造《燕乐》，而去《礼毕曲》。今著令者，惟此十部。虽不著令，声节存者，乐府犹隶之。

《唐六典》卷十四：

《燕乐伎》有：《景云乐》之舞、《庆善乐》之舞、《破阵乐》之舞、《承天乐》之舞。

《燕乐》四部，尽是舞乐；当时立、坐部伎凡十四部，亦尽是舞乐，可见当时舞乐之盛。

§7 十部乐的来历及内容

十部乐是唐燕乐的本体，不可不一考它的来源和内容，其他诸乐不备述。

一、《燕乐》。

《旧唐书》卷二十八：

贞观十四年，有景云见、河水清。张文收采古《朱雁》、《天马》之义，制《景云河清歌》，名曰《燕乐》，奏之管弦，为诸乐之首，元会第一奏者是也。

唐刘悚《隋唐嘉话》卷中与此同。

又，卷二十九云：

舞二十人，分为四部：《景云乐》，舞八人；《庆善乐》，舞四人（按：百衲本作"四十人"，"十"字衍，此从《通典》卷一百四十六删）；《破阵乐》，舞四人；《承天乐》，舞四人；

乐用玉磬一架，大方响一架，挡筝一，卧箜篌一，小箜篌一，大琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，大笙一，

小笙一，大筚篥一，小筚篥一，大箫一，小箫一，正铜拔一，和铜拔一，长笛一，短笛一，楷鼓一，连鼓一，鞉鼓一，桴鼓一，工歌二。

《唐六典》卷十四《燕乐伎》条，有三磬（当系“玉磬”之讹）、筑、竖箜篌、吹叶、天八（当系“尺八”之讹）、万飨（当系“方响”之讹）；又楷鼓等四鼓俱各二，无卧箜篌及短笛，余同。

二、《清乐》。

辞繁，以专章论述于后。

三、《西凉乐》。

凉州在今甘肃武威。

《隋书》卷十四：

（北齐）尚乐典御祖珽，自言旧在洛下，晓知旧乐。上书曰：“魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗。至道武帝皇始元年，破慕容宝于中山，获晋乐器，不知采用，皆委弃之。……至太武帝平河西，得沮渠蒙逊之伎，宾嘉大礼，皆杂用焉。此声所兴，盖苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓秦汉乐也。”

同书卷十五云：

《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为《秦汉伎》；魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》，至魏、周之际，遂谓之国伎。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。《杨泽新声》、《神白马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬……等十九种，为一部。

《魏书》卷一百九云：

世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。

“世祖”，是魏太武帝拓跋焘；“赫连昌”是夏主，都统万；破昌在公元427年，事见魏太武太平真君九年，见《魏书》卷一百二《西域传·悦般国传》。

《旧唐书》卷二十九：

《西凉乐》者，后魏平沮渠氏所得也。晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世共隋咸重之。……乐用钟一架，磬一架，弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，筚篥一，小筚篥一，笛一（按：《隋志》无笛），横笛一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，铜拔一，贝一。编钟今亡。

按：《唐六典》卷十四《西凉伎》条，有编钟、编磬各一架，歌二人，自舞一人，方舞四人，小箜篌、长笛、短笛各一，无卧箜篌、横笛。又，“贝一”误作“具一”，余同。

又按：五胡十六国中，苻坚为前秦（长安），姚苌为后秦（长安），乞伏国仁为西秦（枹罕，今甘肃临夏），其地在陕、甘一带。刘渊为汉（平阳、长安），其地在晋、陕一带。西凉乃李暠所建国（敦煌、酒泉），吕光为后凉（姑臧，今甘肃武威），沮渠蒙逊为北凉（张掖），张轨为前凉（姑臧）。河西为甘肃黄河以西地，武威（凉州）、张掖（甘州）、酒泉（肃州）、玉门、安西、敦煌，为通西域的要道，称为“河西走廊”。所谓秦（秦州，今天水），所谓汉，皆指十六国中的秦、汉。魏太武平河西（併北凉）在公

元439年。乐器中之钟、磬、筝、笙皆中国旧器。

所谓《西凉乐》者，实出后凉，吕光于公元383年灭龟兹，欲王其国，因鸠摩罗什之劝而止，东还至姑臧，闻苻坚已死，遂自称凉州牧、三河王、天王，而建凉国(386年)，是为后凉。凉人因合吕光所得之龟兹乐及所传中国旧乐，而造成一种新乐，这便是所谓《西凉乐》，因杂有秦、汉之声，故亦称为《秦汉乐》或《秦汉伎》，魏周亦谓之《国伎》，隋文帝置于七部乐之首。故所谓《国伎》即《西凉伎》也。

沮渠　逊于公元401年建北凉(张掖)，张掖即在武威的西边，故北凉亦有此乐。魏太武帝太延五年(公元439年)北凉降于魏，至此，魏遂统一北中国，南北朝于焉开始，《西凉乐》便于此时传入北魏，所谓"得其伶人、器服"者是也。(见本节所引《魏书》卷一百九)

四、《龟兹乐》。

龟兹在今新疆库车。

《隋书》卷十五。

《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原复获之。其声后多变易。至隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》等凡三部。开皇中，其器大盛于闾闬。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒于公王之间，举时争相慕尚。……炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮，令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩

抑摧藏，哀音断绝。帝悦之无已，谓幸臣曰："多弹曲者，如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲，此理之然也。"因语明达云："齐氏偏隅，曹妙达犹自封王。我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨！"……其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌……等十五种，为一部。工二十人。

《旧唐书》卷二十九：

《龟兹乐》，……舞者四人，……乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，毛员鼓一，都昙鼓一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一，铜拔一，贝一。毛员鼓今亡。

按：《唐六典》卷十四《龟兹伎》条，铜钹作二，别有侯提鼓一，余同。

吕光灭龟兹，在苻坚寇晋之年，即东晋孝武帝太元八年，公元383年，见《晋书》卷一百二十二《吕光传》载记。《龟兹乐》之东来，当在吕光还师姑臧建后凉之际。传入中原当在后魏平河西（魏太武帝太延五年，公元439年）之后，与《西凉乐》同时传入。

《北史》卷九十七《西域传》：

太延中，魏德益以远闻，西域龟兹、疏勒、乌孙、悦般、渴槃陁、鄯善、焉耆、车师、粟特诸国王始遣使来献，……遣散骑侍郎董琬、高明等……招抚九国，……琬、明东还，乌孙、破洛那之属遣使与琬俱来贡献者十有六国。自后相继而来，不间于岁，国使亦数十辈矣。

《魏书》卷四《世祖纪》，太延三年及五年，都有西域诸国来献的记载。《西域传》所谓"太延中"者，实为太延三年。太延

至五年而止，其明年改元“太平真君”。

《北史》卷九十七《乌孙传》云：

太延三年，遣使者董琬等使其国。（中华书局版十册3219页）

又，同卷《西域传》云：

使者（按：指董琬等）自西域还至武威，……具以状闻。太武遂议讨牧犍。

《魏书》卷四上《太武帝纪》载：太延五年六月甲辰，车驾西讨沮渠牧犍，八月至姑臧，九月“牧犍与左右文武五千人面缚军门，帝解其缚，待以藩臣之礼。收其城内户口二十余万，仓库珍宝不可称计。”

《北史》卷二《魏纪》与此同，可证董琬西使在太延三年，东还在太延五年。同年九月，北凉降，西域诸国乐之东来，当在是年或其稍后。

五、《天竺乐》。

天竺即印度。

《隋书》卷十五：

天竺者，起自张重华（按：为张轨曾孙）据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种，为一部，工十二人。

《旧唐书》卷二十九：

《天竺乐》，舞二人，乐用铜鼓、羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、筚篥、横笛、凤首箜篌、琵琶、铜拔、贝。毛员鼓、都昙鼓今亡。

按：《唐六典》卷十四《天竺伎》条有五弦，无羯鼓、筚篥。

“贝一”误作“具一”。

张重华为凉王凡七年(公元346年至353年),《天竺乐》之来,当在此七年中。

六、《康国乐》。

康国,汉时为康居,在今中亚一带。

《隋书》卷十五:

康国起自周代(按:当作“武”。)帝娉北狄为后,得其所获《西戎伎》,因其声。歌曲有《戢殿农和正》,舞曲有《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种,为一部。工七人。

《旧唐书》卷二十九:

《康国乐》……舞二人,……舞急转如风,俗谓之胡旋。乐用笛二,正鼓一,和鼓一,铜拔一。

按:《唐六典》卷十四“《康国伎》”条,“铜鼓二”疑为“铜拔二”之讹。《唐六典》各部乐中之“铜拔”都作“二”,盖为二片,非以一副计也。

又:《隋书》中之“加鼓”,显系“和鼓”之讹,阅《旧唐书》可知。《唐六典》亦作“和鼓”。

又按:《周书》卷五“武帝纪”天和三年(公元568年)“三月癸卯,皇后阿史那氏至自突厥。”同书卷九《皇后传》:“武帝阿史那皇后,突厥木扞可汗俟斤之女,……天和三年三月,后至。”是《康国乐》之来即在是年。《旧唐书》卷二十九云:

周武帝聘虏女为后,西域诸国来媵,于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐,大聚长安。胡儿令羯人白智通教习,颇杂以新声。

七、《安国乐》。

安国，汉时为安息，在今中亚一带。

《隋书》卷十五：

《疏勒》、《安国》、《高丽》并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。

安国，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、王鼓、和鼓、铜拔等十种，为一部。工十二人。

《旧唐书》卷二十九：

《安国乐》，……舞二人，……乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜拔、箜篌。五弦琵琶今亡。

按：《唐六典》卷十四"《安国伎》"条，有竖箜篌、大筚篥、双筚篥，无箜篌、筚篥、箫。《隋书》中"王鼓"为"正鼓"之讹，阅《旧唐书》可知，《唐六典》亦作"正鼓"。

又按：《安国乐》之传入，可能为公元439年，或稍后于此，参阅上《龟兹乐》条。《旧唐书》卷一百九十八《西戎传》：

康国，即汉康居之国也。其王姓温，月氏人。先居张掖祁连山北昭武城，为突厥所破，南依葱岭，遂有其地。枝庶皆以昭武为姓氏，不忘本也。

《新唐书》卷二百二十一：

康者，……元魏所谓悉万斤。其南距史百五十里，西北距西曹百余里，东南属米百里，北中曹五十里。在那密水南，大城三十，小堡三百。君姓温，本月氏人。始居祁连北昭武城；为突厥所破，稍南依葱岭，即有其地。枝庶分王，曰安、曰曹、曰石、曰米、曰何、曰火寻、曰戊地、曰

史，世谓“九姓”，皆氏昭武。

康国、安国、曹国、石国、米国、何国、史国等，皆昭武九姓之一，康国俨然为宗主国。《康国乐》之传入，《隋书》谓为周武帝聘突厥女为后之时，则安国乐之来华，亦当以是年为合，不应独早。

八、《疏勒乐》。

疏勒即今新疆疏勒。

《隋书》卷十五：

疏勒，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，为一部。工十二人。

《旧唐书》卷二十九：

疏勒乐，……舞二人。

按：《唐六典》卷十四“《疏勒伎》”条，有舞二人，倭提鼓一（按：“倭提”为“侯提”之讹），无腰鼓。又“鸡娄鼓”夺“鸡”字。

又按：《疏勒乐》和《安国乐》同时传入，参阅前《安国乐》和《龟兹乐》条。

九、《高昌乐》。

高昌在今新疆吐鲁番。

《隋书》卷十四：

太祖（按：北周宇文泰）辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后，帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取周官制以陈之。

《旧唐书》卷二十九：

西魏与高昌通，始有《高昌伎》。我太宗平高昌(按：贞观十四年，侯君集灭高昌)，尽收其乐。

《唐六典》卷十四"《高昌伎》"条，其乐器有：

竖箜篌、琵琶、五弦、笙、横笛、箫、筚篥、腰鼓、鸡娄鼓各一，铜角一，舞二人。

按：高昌乐器，隋、唐二书都不载，惟《唐六典》有之，录如上。

《北史》卷九十七"西域传"载：高昌与魏相通已久。北魏孝明帝熙平(516—517)初即"遣使朝献"，后神龟(518—519)、正光(520—524)，节闵帝普泰(531)，西魏文帝大统(535—551)，北周明帝武成(559—560)，武帝保定(561—565)初，都来贡方物。《隋书》谓为"太祖辅魏之时"，《旧唐书》谓为"西魏与高昌通"，则高昌乐之得，疑为西魏文帝大统十四年(公元548年)。盖自普泰之后，断绝已久，至是始重复遣使来贡也。熙平、神龟时期，宇文泰犹少壮，官阶尚低，说不到"辅魏"二字。

十、《高丽乐》。

《隋书》卷十五：

高丽，歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。乐器有弹筝……等十四种，为一部。工十八人。

《旧唐书》卷二十九：

《高丽乐》，……舞者四人，……乐用弹筝一，搊筝一(按：《隋书》无)，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，义觜笛一(《隋书》但云笛)，笙一，箫一，小筚篥一，大筚篥一(《隋书》无)，桃皮筚篥一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一(按：《唐六典》及《隋书》作"担鼓"，是。)贝一。武太后时尚二十五曲，今

惟习一曲(《隋书》有五弦)。

按:《唐六典》卷十四"《高丽伎》"条,有五弦、横吹,无义觜笛、大筚篥、搊筝。贝一误作"具一"。

《旧唐书》又云:

宋世(按:指刘宋)有《高丽》、《百济》伎乐,魏平拓跋,亦得之而未具。周师灭齐,二国献其乐。隋文帝平陈,得《清乐》及《文康礼毕曲》,列九部伎。《百济伎》不予焉。

按:列《礼毕》于九部乐中者为隋炀。隋文时止有七部乐,且称《文康》,不称《礼毕》,《旧唐书》误。

又按:百衲本及殿本《旧唐书》作"魏平拓跋",《隋书》作"后魏平冯氏","拓跋"应是"冯跋"之讹。拓跋为后魏姓,冯跋为北燕国主。后魏平北燕,在魏太武帝太延元年(公元435年),时跋已死,其弟弘在位。弘"为魏所伐",东奔高句骊,居二年,高句骊杀之。见《晋书》卷一二五"冯跋"载记。可知《旧唐书》"魏平拓跋"句有误,若改为"魏平冯跋"亦未为得,依《隋书》改作"魏平冯氏"为是。北燕在今河北昌黎,奄有辽东半岛,东通高丽,合。

§8 隋唐时外族乐传入中国之时代简表(表1)

据§7各节作表如下:

乐种名	传入之时代	公元	备注
《天竺乐》	张重华为凉王时,天竺重四译来贡男伎。	346—353	

续表

乐种名	传入之时代	公元	备注
《西凉乐》	成于吕光建后凉时，其传入中原当在魏太武太延五年北凉降于魏之后。	386 439	成立之年 入中原
《龟兹乐》	同《西凉乐》。	386 439	入后凉 入中原
《疏勒乐》	魏太武太延五年董琬等东归，西域十六国随贡方物。	439	
《安国乐》	同《疏勒乐》。或在周武帝天和三年与《康国乐》同时传入。	386或568	
《高丽乐》	魏太武太延元年平北燕之后。	435	
《高昌乐》	西魏文帝大统十四年遣使贡献。唐太宗贞观十四年灭高昌得之。	548 640	唐代《高昌乐》。
《康国乐》	随北周武帝后突厥阿史那氏于武帝天和三年来华。或在魏太武太延五年与《安国乐》同时传入。	568 439	

上表以来华之先后为序。

表中外族乐以列入十部乐者为限。

《西凉乐》虽为中国乐，然于清乐中杂以龟兹声，故亦入表。

隋、唐时的外族乐，尚有：

《扶南乐》扶南在今泰国、柬埔寨一带。《旧唐书》卷二十九云："炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，陋不可用，但以《天竺乐》转写其声，而不齿乐部。" 唐代《扶南乐》有舞二人。《旧唐书》又云："隋世全用《天竺乐》，今其存者，有羯鼓、都昙

鼓、毛员鼓、箫、笛、筚篥、铜拔、贝。”

《突厥乐》 突厥在今内外蒙古，西突厥在天山北路。

《百济乐》 百济在朝鲜半岛西部，都汉城。乐器有筝、笛、桃皮觱栗、箜篌。

《新罗乐》 新罗在朝鲜半岛东南部。

《倭国乐》按旧史所记，倭国似在日本九州。日本别有传。

《骠国乐》 骠国在今缅甸，德宗贞元十八年（公元802年）来献其乐，凡乐曲十二，乐工三十五人，详见下“骠国之两头笛”节。

《北狄乐》 其中有鲜卑（西伯利亚）、吐谷浑（在今青海）、部落稽（在晋北、陕北一带。《周书》和《北史》作“稽胡”，都有传。《通典》卷一四六“北狄三国乐”条，作“郎落”，“郎落”当系“部落”之讹）、三国乐。

《胡音声》 《旧唐书》卷二十九云：“又有新声河西至者，号《胡音声》，与《龟兹乐》、《散乐》俱为时重，诸乐咸为之少寝。”可知这《胡音声》当时传习甚盛，既称“胡”，又至自河西，当为西域乐，惟不详何国耳。

又隋七部乐中的“国伎”，即《西凉乐》，说已见前。

又七部乐中有《文康伎》，即九部乐中的《礼毕》。晋庾亮卒，“其伎追思亮，因假为其面，执翳以舞象之容，取其谥以号之，谓之《文康乐》，每奏九部乐终则陈之，故以《礼毕》为名”（《隋书》卷十五）。唐太宗时去《礼毕》而增《燕乐》。

清　　乐

§9　清商乐的起源及其流转情形

《隋书》卷十五：

《清乐》，其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固（按：苻坚字）平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之，高祖听之，善其节奏，曰："此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定律吕，更造乐器。"其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并契》。其乐器有钟、磬……等十五种，为一部。工二十五人。

《旧唐书》卷二十九：

《清乐》者，南朝旧乐也。永嘉（按：西晋怀帝年号，公元307—312年）之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛，人谣国俗，亦世有新声。后魏孝文、宣武，用师淮、汉，收其所获南音，谓之《清商乐》。隋平陈，因置清商署，总谓之《清乐》，遭梁、陈亡乱，

所存盖鲜。

《乐府诗集》卷四十四(《通典》较简略):

《清商乐》,一曰《清乐》。《清乐》者,九代之遗声。其始即《相和三调》是也。并汉、魏以来旧曲。其辞皆古调及魏三祖所作。自晋朝播迁,其音分散。苻坚灭凉得之,传于前后二秦。……王僧虔论三调歌曰:"今之《清商》,实由铜雀;魏氏三祖,风流可怀。京、洛相高,江左弥重,而情变听改,稍复零落,十数年间,亡者将半。"

《旧唐书》卷二十八又云:

自永嘉之后,咸、洛为墟,礼坏乐崩,典章殆尽。江左掇其遗散,尚有治世之音。而元魏、宇文,代雄朔漠,地不传于《清乐》,人各习其旧风。(参阅本书§13。)

§10 北朝也有《清商乐》

朔漠之地,虽不传《清乐》,然而建国中原之后,《清乐》也是有的。唯殿庭飨宴奏之,作为"雅乐",同时兼奏"胡乐"。所以北魏、齐、周时代,已稍具隋代七部乐的规模了。《魏书》卷一百〇九:

初,高祖(孝文帝)讨淮、汉,世宗(宣武帝)定寿春,收其声伎。江左所传中原旧曲,《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属,及江南吴歌、荆楚四("西"字之讹)声,总谓《清商》,至于殿庭飨宴兼奏之。

《隋书》卷十四:

周太武迎魏武入关,声乐皆缺。恭帝(西魏)元年(554年),平荆州,大获梁氏乐器,以属有司。

梁武帝萧衍很喜欢音乐，且"善钟律"，当时制造的乐器很不少。侯景乱后，尽送荆州，工器颇缺。经元帝(萧绎)补缀之后，方见完备；荆州既破，尽为西魏所有。然而"周人(西魏陷江陵后的第三年，便为宇文氏所篡，是为北周，西魏亡。)不知采用，工人有知音者，并入关中，随例没为奴婢。"(《隋书》卷十三)。"武帝以梁鼓吹熊罴十二案，每元正大会，列于悬间，与正乐合奏。"(《隋书》卷十四)

不但北魏、北周有清乐，北齐亦有清乐。《隋书》卷十四：

杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。

齐、周两朝，历世很短，都止二十余年。北齐并于北周，北周为杨坚所篡，是为隋。后又渡江灭陈，结束了二百八十余年一个大战乱的局面，而复归于统一，在我国历史上又开创一新纪元。

§11 爱好音乐的两位后主

北齐后主高纬，是一位有名的音乐爱好者。他自己能歌唱，能吹弹，终日生活在音乐环境中，人都称他"无愁天子"。

《北齐书》卷八"幼主纪"说：

自以策无遗算，乃益骄纵。盛为"无愁"之曲，帝自弹胡琵琶而唱之，侍和之者以百数，人间谓之"无愁天子"。……其所以乱政害人，难以备载。

《隋书》卷十四：

后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱(按，《北史》作"何朱弱"，附见卷九

十二“齐诸宦者传”后)、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之。曲终乐阕，莫不殒涕。虽行幸道路，或时马上奏之，乐往哀来，竟以亡国。

李商隐《北齐诗》“小怜玉体横陈夜”、“更请君王猎一围”的冯小怜(淑妃)，便是高纬宫中的有名人物。她能弹琵琶，工歌舞。其时宫中尚有曹昭仪，是琵琶世家曹僧奴之女，曹妙达之妹，亦是琵琶能手。此外尚有能弹筝的毛夫人，能五弦的李夫人，工音伎的彭夫人等(都见《北史》及《北齐书》“后妃传”)。这些人都是妃嫔。男则开府封王，女则册妃建院。如为曹昭仪别起“隆基堂”，极为绮丽，事见《北史》。周围尽是这些音乐艺人，他的耽爱音乐，就可想而知了。

事有巧合，当时南朝的统治者陈叔宝，亦是后主。他也非常喜爱音乐和文学，有很多诗篇传下来。《隋书》卷十三说：

> 后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。

《南史》卷十“后主纪”：

> 后主愈骄，不虞外难，荒于酒色，不恤政事，……常使张贵妃、孔贵人等八人夹坐，江总、孔范等十人预宴，号曰“狎客”。先令八妇人襞彩笺，制五言诗，十客一时继和，迟则罚酒。君臣酣饮，从夕达旦，以此为常。

同书卷十二“张贵妃传”：

后主每引宾客，对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答。采其尤艳丽者，以为曲调，被以新声。选宫女有容色者以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》、《临春乐》等。

《旧唐书》卷二十八：

御史大夫杜淹对曰："前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。"

这两位后主，真是一对。他们在位的时间前后仅隔七年：高纬(565—576)，陈叔宝(583—589)；一在晋阳，一在建康；高纬是音乐家又是文学欣赏者，陈叔宝是诗人，又是音乐爱好者，二人都因"乱政害人"，以至于亡。惟二人所爱的音乐，较有不同。高纬欣赏的唯胡戎乐，自己能弹胡琵琶；陈叔宝所爱的是清乐，而兼爱北方箫鼓。这因环境不同而所嗜有异，然而他们都有很高的音乐欣赏能力，则是相同的。

§12　隋代的清商

《旧唐书》卷二十八：

开皇八年(按：《隋书》作九年，是。)平陈，始获江左旧工及四悬乐器，帝令廷奏之，叹曰："此华夏正声也。非吾此举，世何得闻。"乃调五音为五夏、二舞、登歌、房中等十四调，宾、祭用之。隋氏始有雅乐，因置清商署以掌之。……隋世雅音，惟清乐十四调而已。

王灼《碧鸡漫志》卷一：

隋氏取汉以来乐器、歌章古调，并入清乐，余波至李

唐始绝。

又说：

晋以来新曲颇众，隋初尽归清乐。

隋代的清乐，也表示出一个大一统的局面，不但南北合流——中原的相和歌、五调歌与江左的吴歌、西曲合并，且自两汉、魏、晋以来的一切乐器歌章古调，甚至晋后的新曲，尽行归入清乐中，成为一大集成。其体制特庞大，内容益丰富，古今南北，无所不包，决不是偏安的景象了。

§13　清商乐的鸟瞰

我国地域大，人口众。各地的民情风俗，多有不同。尤其是南北之间，文化发展，往往显着差异，各自形成一个宗派。黄河流域的文化，开发较早，这是古代的文化中心，称之为"中国"，或称为"中原"。以音乐来说，中原有中原的音乐；其在南方，则别有所谓"南音"。在周代，北方有《诗经》这一系统的乐曲，南方则有"楚声"。这两种乐曲的内容如何？今已难明。然而从附丽于这两种乐曲上的诗歌看来，则《诗经》和《楚辞》，显然各自成为一派，其内容和形式，两者都不相同。

惟是，北方的《诗经》中亦有所谓"南"，如《周南》、《召南》是。《诗序》云："南，言化之北而南也。"又《礼记·文王世子》："胥鼓《南》"，郑玄注："《南》，南夷之乐也。"他以"南"为乐名，这是不错的。不过，"南夷"二字，颇有疑问，何以知道《南》即是南方之"南"，因南而又目之为"夷"，不知他有何根据？总之，《南》是一个乐种，《周南》、《召南》即是这个《南》，"胥鼓南"也是这个《南》，《小雅》："以《雅》以《南》"，也是这个《南》。我

们可称之为“南乐”，在周代中原即便流行着。这乐种是否从南方传到中原的？到目前为止，尚未考定。

汉兴，这南方的楚声，随晋政治势力而大量流到北方，久而久之，便从这楚声衍变为清商乐。其乐曲便是相和歌、相和引、相和五调等。这是清商的北派。这些相和歌，都是民间乐曲，后被采入乐府而成为“雅乐”。《宋书》卷十九说：

凡乐章古辞，今之存者，并汉世街陌谣讴。

这清商盛行之后，中原旧有的乐曲，似乎全部衰歇，不复闻有其他乐种的存在了。

汉代雅乐中，尚有所谓“鼓吹”。鼓吹这一乐种，是从北方和西方传来的，也是外族乐。其歌词则有浓厚的民间色彩，这也是流行在民间而被采入乐府的。魏、晋、六朝所用的鼓吹，其乐曲仍两汉之旧，而歌词则为新制，以夸耀他们的“功业”。

在这两汉、魏、晋时代，南北音乐，可称统一，流行的都是清商。当时南方音乐的详细情形，则因缺少资料，不很明瞭，惟从《江南》、《陌上桑》、《孤儿行》等少数篇章看来，这时期盛行的也是清商乐，这是可以肯定的。

西晋末年，中原大乱，从四世纪的开端，直到六世纪末，在这整整的三个世纪中，北方长期处在战乱之中。声乐之事，随之比较衰落下来。中原的清商乐（就官方的乐部、乐工、乐器、乐服等及其承继而言。下同），有一部分散落到江左，有一部分西入凉州，苻坚灭凉，重又回到了中原。刘裕几次用兵中原，且定关中，这中原旧乐——清商，又转到了江左。当时江南的统治阶级中，除上述的陈后主外，也有喜爱清商乐的人。《南齐书·萧惠基传》：

惠基解音律，尤好魏三祖曲及相和歌，每奏，辄赏悦

不能已。

这时的北方，因政权关系，民族关系，“胡乐”渐次流行。后来，这胡乐几乎完全代替了清商。起初流行的是北方乐，后多西方乐。匈奴、鲜卑、羯皆北方族，氐、羌是西方族，这是当时统治北中国的所谓“五胡”。

在这北方混战时期，江、淮以南，可称晏安无事，声乐歌舞的发达，自在意中。从东晋到隋代（公元317—589），也在这三个世纪中，盛行吴歌、西曲。这吴歌、西曲也是清商，是清商的别支，这是南派。同时，在南方的统治阶级中，又有北派清商保留着。这北派清商，一部分是南来的避难者，一部分是虏获物。北派清商这一乐部，此后又常充战利品，一次再一次地重复被掠到北方，作为古董，作为统治阶级举行典礼时的一种古雅的装饰品。这一情形，南方亦然如此，一面用中原旧乐，以示“典雅”，一面用当地流行的乐曲，以逐时好。在民间，北方则盛行外族乐，南方则盛行吴歌、西曲。南方民间尚有部分的北派清商存在，北方民间则已没有清商，更没有吴歌、西曲。这吴歌、西曲，似在北方民间未曾繁殖过。这情形一直延续到隋代。祖孝孙说：

> 梁、陈旧乐，杂用吴、楚之音；周齐旧乐，多涉胡戎之伎。

这已足够说明南北朝雅乐的情形，而其成分已都不纯，都不是纯粹的清商了。隋代的太常乐，即是周、齐旧乐，新设的清商署，则是梁、陈旧乐，兼收并蓄，以成其大一统的局面。

§14 相和歌与吴歌西曲

清商的歌曲是相和歌，又有相和五调：宫、商、角、徵、羽，每调中又各有许多乐曲，兹依郭茂倩《乐府诗集》的分类，列如下表。（曲名不累举）

相和歌
- 相和引（有六引）
- 相和曲（有十六种）
- 吟叹曲（有八种）
- 四弦曲（有四种）
- 平调曲（有七种）
- 清调曲（有六种）
- 瑟调曲（有三十一种）
- 楚调曲（有十一种）
- 侧调曲（有一种）
- 大　曲（有十二种）

上共曲一百〇二种，当然还有许多已经失传了的东西，连曲名都不知道了。这些都是汉曲（非汉辞之谓，今存古辞已少，多魏晋以后的新作），多数是民间作品，后采入乐府，用在雅乐中，民间当然依旧流行着。

魏、晋沿两汉之旧，乐曲多为旧调，歌辞则一部分用了曹氏（祖孙）父子等人的诗篇。

东晋以降，是为南朝。这时民间流行的东西，可括为两大类：

一、吴声歌曲　简称吴歌或吴声

二、西曲歌　　简称西曲或西声

这两种也是清商曲，是在江南繁衍出来的新品种，是清商的别支，可称之为南派。它流行的地区为长江一带。在长江下游者为吴歌，以南京为中心。建康为六代之都，“南朝文物，号为最盛，人谣国俗，也有新声。”它流行的范围，东至浙江，西及安徽。在长江中游者为西曲，以江陵为中心。“荆雍为南方重镇，皆皇子为之牧，江左辞咏，莫不称之为乐土。”（《旧唐书》卷二十九）荆州是南朝的国防要地，又是西部的经济中心，是仅次于南京的一个商业城市。所谓西曲，便产生在荆、郢、樊、邓一带。其流行的范围，南至沅湘，东至江西。从歌辞看来，都是五言四句二韵诗（少数例外），然“其声节送和，与吴歌亦异”。可知歌辞的形式虽同，而乐曲的内容是不尽相同的。今传吴声歌曲有二十余种，存二百数十曲，西曲歌亦有二十余种，存一百数十曲，两共约存四百曲，一班文人的拟作，尚不在内。当时传唱的吴歌，以《子夜》、《欢闻》、《懊侬》、《读曲》为主，西曲以《石城》、《杨伴》、《折杨柳》为盛，其内容多属恋歌；吴歌多言相思，其情致较为缠绵，西曲多怀远，其措词较为质朴。

这些吴歌西曲，后来采入乐府，作为雅乐，且流入宫廷，为统治阶级所激赏（西曲几乎尽是舞曲）。梁代萧氏父子有很多拟作。陈后主、隋炀帝亦有篇章流传，可见当时流传之盛。其时代为东晋至隋，先后约三百年，合两汉相和歌计之，约共七百数十年。其地域为长江中下游，遍及六省，合相和计之，则遍及全国。这清商乐，不能不说是我国中古代音乐唯一的洪流。后乎此者则唯燕乐。这清乐与燕乐，是我国音乐史上的长江大河，其重要性正可比拟。

§15 唐初的清乐曲

清商曲先为相和歌，后又有吴歌西曲，凡汉以来乐器歌章古调，晋以来新曲，到隋初尽归清乐。除相和及吴歌西曲外，郭氏所分的舞曲、杂曲及近代曲的一部分，也都归入清乐曲中。

"梁陈亡乱，所存盖鲜。隋室以来，日益沦缺。"(《旧唐书》卷二十九，中华书局版四册 1062 页)隋炀帝时，付太常议修的乐曲有一百四曲，其中"雅郑莫分"。所谓"雅"，当是清商。《隋书》卷十五"清乐"条说："其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并契》。"《阳伴》当作《杨伴》，亦作《杨伴儿》、《杨叛儿》，《旧唐书》说是《杨婆儿》的语讹。郭氏入西曲歌类。《明君》为汉、晋间曲，详后。隋代究有多少清乐曲，已不可知。

唐初所存清乐曲数，据《旧唐书》卷二十九称：

> 武太后之时，犹有六十三曲，今其辞存者，惟有《白雪》、《公莫舞》……等三十二(按："二"应为四之讹)曲，《明之君》、《雅歌》各二首，《四时歌》四首，合三十七首(按："首"应为曲之讹)。又七曲有声无辞，……通前为四十四曲存焉。……自长安(武后年号，701—703)以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，惟《明君》、《杨伴》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等八曲。旧乐章多或数百言。武太后时，《明君》尚能四十言，今所传二十六言，就之(《唐会要》作"渐渐")讹失，与吴音转远。刘贶以为宜取吴人使之传习(《唐会要》云：开元中)，以问歌工李郎子，李郎子北人，声调已失，云学于俞才生。才生，江都人也，今郎子逃，清乐之歌缺焉。又闻清

乐惟《雅歌》一曲，辞典而音雅。

上文所述，于时代上颇不明确，所谓长安以后，究为何时？如指开、天，则能合管弦者何止八曲！假使一查天宝供奉曲名、别教院法曲名及教坊曲名，可知此说之不实，除《明君》等八曲外，余如《五更转》、《白纻》、《玉树后庭花》、《饮酒乐》、《想夫怜》、《乌夜啼》、《三台》等，都是隋以前的清乐曲。此等乐曲，在开元、天宝时代犹有供奉。如指唐末，则《霓裳羽衣》已散失，《白雪》、《堂堂》，更未必存在；《白雪》为古琴曲，已不见于别教院法曲名及教坊曲名中。《堂堂》为角调曲，唐末已无角调。所谓日益沦缺与渐渐讹失者，当在肃、代以后，谓为长安，不免过早。

§16 清乐消失的原由

清乐在武后时犹有六十三曲，后存四十四曲，再后能合管弦者唯八曲，自李郎子逃，清乐之歌便缺。这不是说这些乐曲已不存在，乃是说太常歌工已没有能歌清乐的人，故节目（乐次）中，不再有歌清乐这一个项目了。这清乐是南朝旧乐，歌时当用吴音，即使是中原旧曲，到了南朝以后，亦用吴声。例如《王昭君》，这是汉、晋间曲，行于两京，一到江左，也用吴声。《旧唐书》卷二十九云：

> 晋人谓之《明君》，此中朝旧曲，今为吴声，盖吴人传受讹变使然。

开元时，江左旧工，死亡殆尽，以北人而习吴音者亦已凋零。这时，太常歌工中能歌清商曲的只存李郎子一人。郎子原是北人，是从江都人俞才生那里学来的，大约学得不很高明，歌时已失掉了吴侬的风调，故云："声调已失"，及郎子逃，太常歌工

中连这样一个南腔北调的人也没有了，于是，在“排当乐次”中，这一项节目便缺了，故云：“清乐之歌缺焉”。至于清乐的歌辞和乐谱，则太常必然保存着，一时当不至散失。

开元末，昆山陶岘家中有女乐一部，奏清商曲，可知清商乐这时尚还存在于江南的民间，未尝绝响。而且陶家这部女乐，可决其必歌吴音，犹是梁、陈之旧。渐渐讹失者，是太常中用吴音的歌法；讹失的程度，是“与吴音转远”，决不是说清乐本身已全部消亡了。初唐以降，这清乐确是处在渐渐消声匿迹的境界，因为法曲已经崛起，代替了它的地位，这法曲便是从清乐中蜕化出来的。开、天时代，正是法曲鼎盛的时期，也是清乐日渐消亡的时期。法曲的兴衰隆替，也有它必然的规律，其详见法曲章。

§17 清乐四十四曲的分类

长安之前所存的清乐四十四曲，依《乐府诗集》的分类，则可归入四类，有三曲无可归属。兹类列如下。

相和歌：

《明君》（亦琴曲） 《凤将雏》（汉曲，见《宋书·乐志》） 《平调》 《清调》 《瑟调》（以上三调并汉曲，至唐有声无辞）

以上汉曲，凡五曲。

吴歌、西曲：

《子夜》 《吴声四时歌》（四首） 《前溪》 《阿子》及《欢闻》 《团扇》 《懊侬》 《长史》 《督护》 《读曲》 《乌夜啼》 《石城》 《莫愁》

《襄阳》　《栖乌夜飞》　《估客》　《杨伴》

《常林欢》　《三州》　《采桑》(羽调曲，见《乐苑》)

《平折》(《乐府诗集》作《半折》)　《命啸》(上二曲为吴声游曲，疑是晋曲，至唐有声无辞)

以上晋、宋、齐曲，凡二十一曲。

《上林》(梁有此曲，至唐有声无辞)

以上梁曲，一曲。

《春江花月夜》　《玉树后庭花》(日本所传为商调曲)　《堂堂》(角调曲，见《唐会要》)

以上陈曲，凡三曲。

《泛龙舟》(商调曲，见《唐会要》)　《骁壶》(《新唐书·礼乐志》："《骁壶》，投壶乐也"。按：投壶乐为隋炀帝令白明达所造的新声，疑合龟兹与清乐而成，后人谓之法曲。太常梨园别教院教法曲乐章中即有《投壶乐》、《万岁乐》、《泛龙舟》、《斗百草》四曲。这四曲都是白明达造。《旧唐书》卷二十九："《骁壶》，疑是投壶乐也。投壶者谓壶中跃矢为骁壶。"又按：《乐府诗集》以《泛龙舟》入清商曲，则投壶乐亦当入清商。郭氏不录，谅因歌辞已不传之故。)

以上隋曲，二曲。

琴曲：

《白雪》(周曲，琴曲。唐代所歌者乃高宗显庆二年太常奏请以高宗所制雪诗为《白雪》歌辞，以许敬宗等人造琴歌《白雪》等曲，编入乐府。见《旧唐书》卷二十八)

《明君》(见上相和歌条)

以上琴曲二曲。

舞曲：

《公莫》(汉巾舞)　　《巴渝》(汉鞞舞)　　《明之君》(二首,汉鞞舞)　　《铎舞》(汉铎舞)

以上汉舞曲,凡四曲。

《白鸠》(吴拂舞)　　《白纻》(吴舞,正宫调,见王灼《碧鸡漫志》。日本所传为羽调)。

以上三国吴舞曲,二曲。

无可归属者:

《雅歌》(二首,《乐府诗集》引《古今乐录》曰:"梁有《雅歌》五曲",不知是否即此?)　　《凤雏》(与《凤将雏》有别,至唐有声无辞)

以上无可归属者二曲。

上四十四曲中,其源最古者为《白雪》,是周曲,但已亡佚,唐代用的是新制。次之为两汉,又次之为吴、晋、宋、齐、梁、陈六代,又次之为隋,其中《泛龙舟》与《骁壶》皆隋代的法曲。

§18　清乐的调;平、清、瑟三调为清角、清商、下徵

《通典》卷一百四十五"杂歌曲"条:

平调、清调、瑟调,皆周房中之遗声也,汉代谓之三调。(《旧唐志》同)

《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞序》云:

《唐书·乐志》曰:"平调、清调、瑟调,皆周房中曲之遗声,汉世谓之三调。"又有楚调,侧调。楚调者,汉房中乐也,高帝乐楚声,故房中乐皆楚声也。侧调者,生于楚调,与前三调总谓之相和调。

《魏书》卷一百九：

又依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以宫为主；五调各以一声为主，然后错采众声以文饰之，方如锦绣。

按：《魏书》称："五调各以一声为主"，则五调所主之声，应各各不同。然而古籍所载，多有分歧，列表如下：

	魏书	通典一四三	册府元龟五六七	玉海
平调	宫	角	徵	羽
清调	商	商	商	商
瑟调	宫	宫	宫	宫

百衲本、汲古阁本、殿本《魏书》，平调与瑟调皆作以宫为主，可知不合。《通典》云："其调以宫为主，清调商为主，平调以角为主"，文有误夺。

凌廷堪《晋泰始笛律匡谬》云：

汉世所传正声、下徵、清角三调，即平、清、瑟三调。平调即下徵调，清调即正声调，瑟调即清角调。

我亦素有此主张，我的想法和凌说完全相同。以为下徵调其声低平，故曰"平调"。汉、魏、六朝用下徵，以下徵为宫，故平调的下徵即是宫。清角调在三调中其声最高，故曰"瑟调"，瑟有高侧之意。清调用正声调，非谓清调即正声调，乃在正声调笛上作商调。又以为平、清、瑟三调应当依次配宫、商、角三声，所配的结果与上说合，因而深信不疑。这是我的望文生义，又是我的想当然，经再三研究之后，始知非是。应当是：平调以角为主，清调以商为主，瑟调以宫为主。试言其理由：

一，清调以商为主，瑟调以宫(下徵)为主，四书所述，完

全一致，应无疑问，可不论。

二，所成为问题者唯平调，四书无一相同，甚属可怪。除宫（下徵）、商二声已配与清、瑟二调外，所余者为宫、角、徵、羽四声，平调所主之声必在此四声之内。按：宫调音阶，以增四度为变徵，其声不和，故汉人不重宫调而重商调。所谓宫调者，多属下徵（雅乐当别论），故宫调可不计。徵调与下徵调犯复，疑亦非是。羽调之说，出自《玉海》，王应麟为南宋末年人，去古已远，其所谓羽声者，疑误从二十八调中之平调，盖此平调为羽声也。宫、徵、羽三声都不是，则唯角调。

是故，汉、魏、六朝清乐曲中的平、清、瑟三调，即《晋书·律志》和《宋书·律志》所纪的清角、正声、下徵三调，而汉魏人则称之为平、清、瑟。说得明白些，平调即清角（即角调）调，清调即清商调，瑟调即下徵（以下徵为宫）调。这三种调法，在晋、宋书《律志》中都详细记载。

后在黄佐《乐典》中得到证明，乃知我的研究没有错。《乐典·黄钟章》第一说：

> 又依琴五调调声之法，以均乐器。瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主。然后错采众声以文饰之如锦绣。

黄氏所引为《魏书》，抑为《通典》，则未明。总之，文中已无误夺处。

胡彦升《乐律表微》卷六《论五调》节云：

> 《魏书·乐志》："瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主。五调各以一声为主。"

胡氏所引为《魏书》，与我订正者正相符同。然与余所见各本《魏书》异，不知其所为何种版本也。可能据《通典》加以勘正

者。胡氏又云："楚侧二调，仲孺不言所主，为徵为羽，未之详也。"胡氏认瑟调为正宫调，故以楚侧二调为徵与羽，此则与余不同处，其说见下。

汉、魏人作三调曲时，用正声调笛一支，在一支笛上作此三种调法：平调用清角调法，清调用正声调法，瑟调用下徵调法。清调虽云用正声调法，然不以黄钟为宫，而以太簇为宫，姑洗为商，蕤宾为角，林钟为变徵，南吕为徵，应钟为羽，黄钟为变宫，这就成了道地的商调音阶：因为以清角为变徵，以清羽为变宫之故。倘使在太簇笛上吹，则将成为黄钟宫音阶，这是汉魏人所不喜欢的。清角、下徵二调准此。

《宋书·律历志》正声调法"太簇为商"句下注云：

> 笛后出孔也。商声浊于角，当在角下（按：指笛孔位置之上下），而角声以在体中（以六孔全闭之翕笛声为角，其声出于笛体中，故云），故上其商孔，令在宫上，清于宫也。（《晋书·律历志》同。）

清调曲用商，而此商孔却在宫孔之上，反清于宫，这便是清调又称为"清商"的原由了。

《乐律表微》卷六黄钟笛七调中之"太簇宫调"云：

> 太簇宫调，即黄钟之商，亦名清商。俗正宫调。

所以清调曲用商调音阶，是用正声调笛吹作商调，乃无疑的。瑟调用下徵调，习惯上以下徵为宫，故云："瑟调以宫为主"，这宫是下徵，似乎也无问题。以瑟调为下徵（宫），以清调为正声（商），则所余的平调，便不能不为清角调了。（清角即角，晋、宋《志》注云："笛体中翕声也。……清角之调，乃以为宫，而哨吹令清，故曰清角。"哨吹即高吹也。）

依此，则《魏书》原文应作："其瑟调以宫为主，清调以商为

主，平调以角为主。"《通典》不误。

《乐府诗集》卷二十六云：

《古今乐录》曰：张永《技录》：相和有四引，一曰箜篌引，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引。箜篌引歌瑟调，东阿王辞《门有车马客行》、《置酒篇》，并晋、宋、齐奏之。古有六引，其宫引、角引二曲阙。宋唯箜篌引有辞，三引有歌声而辞不传。

《文选》谢灵运乐府《会吟行》云："六引缓清唱，三调伫繁音"句下注云：

沈约《宋书》曰："控揬（箜篌）宫引第一，商引第二，徵引第三，羽引第四。古有六引，其宫引本第二，角引本第四也。并无歌，有弦笛，存声不足，故阙二曲。"又曰："第一平调，第二清调，第三瑟调，第四楚调，第五侧调。"然今三调，盖平、清、侧也。

上文不见于今本《宋书》，盖佚。此与张永《技录》所述，颇有不同。张录四引为箜篌引、商引、徵引、羽引，而宫、角二引缺。合约《书》与张《录》观之，是所谓六引者：箜篌引第一，宫引第二（缺），商引第三，角引第四（缺），徵引第五，羽引第六。其第一引名为箜篌宫引，"箜篌"下当有一"宫"字，此非约《书》衍文，乃张《录》讹夺，或因所缺二引中别有一宫引，疑为复衍，遂去之耳。不知此箜篌宫引与宫引第一之宫引有异。或曰：第一引当如张《录》，名箜篌引，不当有"宫"字。我说：若单称，则此字可省，此处则不可不有，因六引并举，不可独缺此声也。声止于五而何以有六？可知此声必在五声之外，除下徵外，更有何声？汉魏六朝行用下徵，亦以下徵为宫。箜篌引是下徵，所以称之为箜篌宫引，这是合乎事理的。箜篌宫引是下徵之宫，

宫引第一是正声之宫，两宫字都不可少，名同而实异，未是衍文。于是一切疑问，都得到解决。张《录》说："箜篌引歌瑟调东阿王辞《门有车马客行》、《置酒篇》"，上文已考定瑟调以宫主，这宫是下徵，今以下徵的箜篌引歌下徵之瑟调《置酒篇》，冥若合符。可以证明此处及上文的论证都是正确的，二者可以互相发明。如若宫调不同，则箜篌引是不能歌入瑟调中的，这便是坚确的证据。

相和五调中，除平、清、瑟三调为清角、清商、下徵外，余楚调和侧调，当不出正宫、正徵和羽三声。既有下徵，当不再有正徵，于是只剩正声的宫与羽，以配楚、侧二调，究竟应如何分配，亦不明。

因《文选》注引沈约书中有"然今三调盖平、清、侧也"之语，《梦溪笔谈》卷五遂云"古乐有三调声，谓清调、平调、侧调也"。《燕乐考原》引《笔谈》而加注云"按侧调即《宋书》之瑟调也"。不知《文选》注所引沈约书句中有"今"字，"今"上又有"然"字，下句有"盖"字。"今"者，齐梁时也，其意盖谓：古之三调为平、清、瑟，然而今之三调则为平、清、侧。非谓侧调即瑟调也，乃以侧调代入瑟调的地位耳。《笔谈》所云，已有误会，《考原》所注，更属臆见。

§19 清乐所用的乐器（表2）

《隋书》	《乐府诗集》	《旧唐书》	《新唐书》	《唐六典》
钟	钟	钟	编钟	编钟
磬	磬	磬	编磬	编磬
琴	琴	琴		
瑟	瑟	瑟	瑟	瑟

续表

《隋书》	《乐府诗集》	《旧唐书》	《新唐书》	《唐六典》
击琴	击琴	击琴	击琴	击琴
琵琶	琵琶	秦琵琶	琵琶	琵琶
箜篌	箜篌	卧箜篌	卧箜篌	箜篌
筑	筑	筑	筑	筑
筝	筝	筝	筝	筝
节鼓	节鼓	节鼓	节鼓	
笙	笙	笙二	笙二	笙二
笛	笛	笛二	笛二	长笛二
箫	箫	箫二	箫二	箫二
篪	篪	篪二	篪二	篪二
埙	埙			
		三弦琴		
		叶二	吹叶	吹叶
		歌二	歌二	歌二
			独弦琴	
			方响二	
			跋膝二	
			舞四	舞四
				弹琴
				*筛鼓

* 筛鼓当是节鼓之讹。琵琶是秦琵琶，见《通典》卷一四四，箜篌当是卧箜篌，皆必然无疑者。

法　曲

在我国历史上，唐代是音乐、歌舞极盛的时期，尤以开元天宝四十余年间为最盛。当时盛行的音乐，有所谓“法曲”。千古艳称的《霓裳羽衣曲》，即是法曲。我们看到唐代诗人对于《霓裳曲》的描写，有神话般的美丽，有仙乐般的悦耳，大有“只应天上，不在人间”之感。王建诗“传呼法部按《霓裳》”，法部便是演习法曲的乐部，《霓裳》便是法部中演奏的法曲之一。我们的诗人和音乐家对《霓裳》是多么响往，对法曲也多么怀念。开元、天宝之音，虽已随时间而消逝，《霓裳》曲谱亦久已沉湮，但法曲究竟是怎样一种音乐？这问题始终在我们的脑海中萦回着。

一、法曲是外来乐曲，还是中国土生土长的？

二、法曲是否即是大曲，它和大曲有什么分别？

三、法曲成长的过程及其演变如何？

四、法曲音乐有什么特点？

五、法曲除《霓裳》外还有哪些曲子？

六、法曲用哪些乐器？

§20　法曲出自清商而始于隋

《新唐书》卷二十二：

初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。……其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音。玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号“皇帝梨园弟子”。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。

《唐会要》卷三十四：

开元二年，上以天下无事，听政之暇，于梨园自教法曲，必尽其妙，谓之皇帝梨园弟子。

陈暘《乐书》卷一百八十八：

法曲兴自于唐，其声始出清商部，比正律差四，郑卫之间。有铙、钹、钟、磬之音。（《词谱》法曲献仙音调引《乐书》，“四”字下有“律”字。又“间”字疑为“声”字之误。）

郑樵《通志》梨园法曲注：

法曲本隋乐，其音清而近雅，炀帝厌其声淡。明皇爱之……

这说明法曲起于隋而盛于唐，其源出于清商。

其音清而近雅，其器有钟、磬，这都足以证明法曲和清乐是极相接近的。《唐会要》载太常别教院所教之法曲十二章，其中《王昭君》、《玉树后庭花》和《堂堂》，都是清商曲，都见于武后以后所存的四十四曲中；其中《万岁乐》、《泛龙舟》和《斗百草》三曲则是法曲，是隋炀帝令白明达所造的新声。《新唐书》和《通志》谓法曲起于隋者疑指此。法曲出自清商而起于隋代，这都是最有力的证据。

§21 法曲与清乐的消长

唐代外族乐的声势很盛，以乐种言，十部乐中便有七部是外族乐，而西凉乐中又有龟兹乐的成分。至如郊庙所用的乐舞，也多雷大鼓，杂以龟兹之声。盖当时的管弦杂曲多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐。（见《旧唐书》卷二十九）

《唐会要》载天宝供奉曲名二百二十八，《教坊曲》载杂曲、大曲名共三百四十二，其中都有不少外来语的译名。《唐会要》译名和改名并举，何者为中国乐曲，何者为外来乐曲，一望而知。《教坊记》无改名，而《苏幕遮》、《婆罗门》、《醉浑脱》、《龟兹乐》等曲，显属外来，又《羯鼓录》载一百三十三曲，其中十之六七是外来曲名。唐代是我国历史上极伟大的一个时代，文化之绚烂可观，足以超迈前古。自两汉魏晋以降，我国正逐渐吸收许多外来文化；到隋唐时期，一面大量的继续吸收，一面多方的自己创造。以音乐来说：旧的外族乐继续流行，新的续有传入；而在自己，则一面流行清乐，一面将清乐和外族乐结合，创造了法曲和"胡部新声"，真是五花八门，令人目眩。犹蚕之吐丝，蜂之酿蜜，都经过消化而创造出新奇精美的东西，不是原来的桑叶和花粉了。

这时期琵琶曲极盛，所谓"其器大盛于闾闬"。这琵琶称为龟兹琵琶，不言可知是从龟兹来的。在这前后，又来了许多琵琶名手，大都是龟兹和西域人。他们又带来了许多乐曲。

从上述这些情形看来，几乎不能不使人误解为：在这时期，中国旧乐，已全部陵夷，乐坛上尽是外族乐的声势了。假使我们从乐曲、乐调以及发展情况作一整体研究，则知这种想法

是不正确的，至少在时代上发生错误，后魏及齐周，确有此现象，至隋代已有所转变，到唐代，这情况便完全不同了。

清乐曲在唐代，尤其在武后以后，遗失得很多，但这时期所造的法曲很不少，远过于所失清乐曲之数。梨园法部之盛，驰誉千古；《霓裳羽衣》之舞，尤为后世所艳称。这《霓裳》正是法曲，梨园正是法部。它如《荔枝香》、《雨淋铃》等也都是梨园法部中人所创的新声。旧的，失去时代性的作品，渐归淘汰；新的，进步的乐曲，不断产生，这是应有的推移。“推陈出新”，是文化发展的规律，也是文化发展必循的途径，我们试把全般的文化史作一概括的了解，没有一种文化不是从推陈出新中求得进步，渐次发扬光大，以至于光辉灿烂的。

清乐之日益沦缺，法曲之日就张皇，这是符合文化发展规律的。决不可以因为清乐渐缺而慨叹着古乐的沦丧，也不可以因为龟兹乐的兴盛，而怵息于“胡乐”的披猖。这类观念是狭隘的，而且是保守的，甚至是倒退的。清乐之消，正因法曲之长；法曲是清乐的化身。法曲昌即清乐昌；是清乐并没有亡，不过换了一副面目出现于唐代的乐坛罢了。

《新唐书》卷八十九《尉迟敬德传》：

> 敬德晚节，谢宾客不与通，饬观、沼，奏清商乐，自奉养甚厚。

袁郊《甘泽谣》：

> 陶岘者，开元末家于昆山。通于八音，撰乐录八章，以定八音之得失。有女乐一部，奏清商曲。

李肇《国史补》卷下：

> 凡东南郡邑，无不通水，故天下货利，舟楫居多……凡大船必为富商所有，奏商声乐，从婢仆，以据柂楼之

下。

所谓商声乐，疑即清商。尉迟敬德在唐初，陶岘则为开元末，《国史补》所记为中唐初年。这些清商曲，都不用在典礼中，而于日常娱乐游宴奏之，可以代表民间音乐的概貌。惟自开元时起，这类奏清商曲的记载已少，渐由法曲来代替，多见法曲而少见清商。这时，清商已衰老，法曲正如日方中；开天时代，正是清乐与法曲互相消长的一个转捩点。不过，清乐在唐代并没有完全亡失，唐末犹有清商部，与雅乐、云韶、鼓吹诸部并列，见段安节《乐府杂录》。从其记叙之简，可以窥见它的式微程度。至宋，始不见奏清商曲的记载了。

所以，清乐并没有被外族乐所消灭，因为二者的精神和风格都不相同。各有各的群众和地域。后来代领其众而奄有清乐地域者，则为风格相近的法曲，决不是外族乐。新陈代谢，这是最平常的事，也是必然的事。（孙楷第《清商曲小史》说："唐开元时，西域乐的发展达于极点，清商乐便完全被西域乐打倒了。"此话是不实际的，即使把法曲也作西域乐看待，犹不可，何况依旧有清商。）

§22 从乐调和流传方面来观察法部

我们试从乐调上去观察，也可以知道法曲的乐调实多于外族乐。唐俗乐二十八调，作者曾作种种分析研究，得知外来乐调不足半数，在这不足半数之中，尚有若干为中外所共有，而中国乐调则占半数以上，比之外来乐调多得多。这就是说：外来乐调约有十调，中国乐调约为二十调，其比例如此。

以十部乐来说，清乐虽仅占其中十分之一，合之燕乐（法

曲亦入燕乐部)，亦仅十分之二。其实十部乐中没有一部的声势能及得上法曲的。当时的龟兹乐好象如火如荼，但和法曲相比，不免黯淡无光了。次之为西凉乐，这已经不是纯粹的外族乐了。其余都不足重，仅足供统治阶级装潢门面，在大典礼中作为一种点缀品而已。例如高丽乐，“武太后时尚二十五曲，今惟习一曲”(指贞元末，见《唐会要》卷三十三)。高丽世与中国通，关系异常密切，而高丽乐衰落如此，其他可想而知。所以，乐部数量是一问题，发展与否又是一问题，二者没有相联的必然关系。封建主的庙廷中，尽有九部乐、十部乐，或者是二十、三十部乐，这些乐不能在广大的人民群众中间植根，不免如昙花一现，不足以反映整体的真实情况。

唐代音乐最盛时期，当数开天，而开天间盛行的则为法曲。李三郎又是酷爱法曲的人，梨园便是他特设的法部。法部者，按习法曲的乐部。李龟年、彭年、鹤年三兄弟，以及黄幡绰、贺怀智、雷海青、马仙期、张野狐、骆供奉、永新辈，都是梨园法部的人物(观《乐府杂录》所纪，似永新即念奴，是一是二，待考。)

龟兹乐和其他外族乐的最盛时期，实为北朝齐周和隋代，其最高峰应数大业。唐初虽还盛行着，然而局势已在转变，因为法曲就在隋代已经崛起了。盛唐是法曲的全盛时期。所以就龟兹乐和外族乐来说，唐代已是一个由盛而衰的时期。这便表示出音乐史上两个不同的阶段，大业以前是吸取外来音乐的时期，大业以后是创新的时期了。

《通志》也说：

> 高祖即位，仍隋制亦设九部乐……其实皆主于清商焉。(见《礼毕》条)

"主于清商"四字，很清楚地刻划出当时乐坛上的真实面貌。法曲是清商和外族乐结合而成的晶体，撷其精华，舍其糟粕，法曲兴，纯粹的清乐日即消沉，纯粹的外族乐亦日就退缩，理也，亦势也。

§23 法曲中又有道曲佛曲的成分

法曲以清乐为本，更羼杂小部分的外族乐，除外族乐外，又有道曲和佛曲。道曲模仿佛曲，佛曲也是外族乐，惟在一般性的乐曲以外另成一派。它和我国的音乐文学也很有关系，变文、俗文固直接托体于佛曲，其他散词中也有一部分和佛曲相结合的。如《五更转》常用以颂佛，《十二时》亦常作佛门中赞颂之用。

唐代崇奉道教，武德间，已立老君庙于晋州，高宗时，更追尊老子为太上玄元皇帝，且亲往亳州祀老子。玄宗更一再加尊号。唐代道教的气氛是非常浓厚的，有不少公主出家为女道士，如玉真公主、金仙公主等是。杨玉环于开元二十八年奉命为道士，号曰"太真"。唐代更有不少活跃的女冠。道家本不是宗教，其宗教仪式一部分取法佛门，神仙常混杂在佛菩萨中间。如《羯鼓录》所录诸佛曲调中，便有《九仙道曲》和《御制三元道曲》，这明明是道曲而混在佛曲内。其中又有《卢舍那仙曲》，仙曲应是道曲。卢舍那亦作毗卢舍那，为报身佛。所谓《卢舍那仙曲》者，无异在老聃头上戴上一顶毗卢帽，煞是可笑。《唐会要》卷三十三："《龟兹佛曲》改为《金华洞真》"，这索性将佛曲改为道曲的名称了。当时的仙道与佛菩萨的不分如此。所谓仙曲道曲，实类佛曲，道其辞而佛其曲。南卓把道

曲一并归入佛曲中，不为无见。他们在顶礼道家的时候，便仿效佛教仪式，且仿佛曲而制新词，以赞颂神化道化之流，这便成为道曲；其文辞是中国道家的，其音乐和声调，很多是印度佛家的。

§24 道调法曲非道调宫法曲辨

沈括解“道调法曲”为道调宫法曲，以法曲属之道调宫，这是应当辨正的。《梦溪笔谈》卷五说：

> 《霓裳》本谓之道调法曲，《献仙音》乃小石调尔。

以《献仙音》与《霓裳》对举，以小石调与道调对举，可知他说的道调必是道调宫，而《霓裳》正是法曲，因谓《霓裳》为道调法曲，这是他的失考。于此且略考道调和道调法曲这两个名词的来源，及其应有的解释，而后论断《笔谈》的是与非。

崔令钦《教坊记·序》：

> 我国家元元之允，未闻颂德，高宗乃命乐工白明达造《道曲》、《道调》。（《全唐文》卷三九六）

《新唐书》卷二十一：

> 高宗自以李氏老子之后也，于是命乐工制道调。

又卷二十二：

> 天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏《道调》、法曲与胡部新声合作。

《乐府杂录·道调子》条：

> 懿皇命乐工史敬约吹觱篥，初弄《道调》，上谓：“是曲误拍”，敬伯乃随拍而撰此曲也。

《唐会要》卷三十三：

林钟宫时号“道调”。《道曲》、《垂拱乐》、《万国欢》、《九仙》、《步虚》、《飞仙》……

从上可知：《道曲》与《道调》都是乐曲名，这些乐曲是特制以祀老子的。老子是道家之祖，故名其曲为《道曲》、《道调》，这是极自然之事。可见这《道调》也是乐曲名，与《道曲》同。惟当时何以分列为二，其中有何不同之处，则不详。这《道曲》和《道调》，可能各止一曲，也可能各有若干曲，而这是它们的一个总名。是与否，也不可考了。

《新唐志》文与崔序同，不过单举了《道调》而漏列了《道曲》。又从《新唐志》卷二十二中可以证明，《道调》确是一个乐曲名，或为一种乐曲名，故玄宗把它和法曲并称，命乐工与胡部新声合奏。从《乐府杂录》中更可以知道《道调》是一个曲名，先说“初弄《道调》”，又说“而撰此曲”。书中题目作《道调子》，与《安公子》、《雨淋铃》等曲并立。我们从《教坊记》及词调名中知道：凡曲名下有子字者，大抵是小曲（小令）；不管它小曲还是大曲，其为曲名乃是肯定的。如《唐会要》林钟宫调下列举曲名十四，而《道曲》居其首，可证。

或谓：上举《唐会要》例，不是以道调为道调宫么？余应之曰：然。但是，一词有二义者，非随处可通用，应看用处而定。例如上举六例中，惟《唐会要》作宫调名解，其余五例则不能。盖宫调名不是乐曲，是乐曲组织上关于音阶组织的一部分，不能代表一个整体的乐曲，故止有一个宫调名，不可以祀老子。在《新唐志》及崔序中就不能作宫调名解，否则便不通。在《新唐志》第二例中，虽若可以解为：玄宗命乐工把道调宫法曲与胡部新声合奏，但细细一想，便觉不合。首先要问：何以独是指定道调宫的法曲与胡部新声合奏而其他宫调不能？再要问，

法曲中是否有道调宫？这是一根本问题。假使没有道调宫的乐曲，则这问题根本推翻了。据我考证，法曲中根本没有道调宫，甚至宫声之调的乐曲一个都没有，则此话如何可以成立？

沈存中以《霓裳》为道调宫法曲，据文献记载，《霓裳》是商调，是黄钟商，时号越调，其证据如下：

杜佑《理道要诀》说："天宝十三载改诸乐名，令于太常寺刊石，内黄钟商《婆罗门曲》改为《霓裳羽衣曲》。（《碧鸡漫志》卷三引）"

《唐会要》卷三十三亦有改诸乐名节，亦据天宝十三载太常寺石刻，内黄钟商下亦有《婆罗门》改为《霓裳羽衣》。则《霓裳羽衣》之为黄钟商调，乃如铁铸之事实。

又白居易《嵩阳观夜奏霓裳》诗曰："开元遗曲自凄凉，况近秋天调是商。"又可证明是商调。

按《唐会要》："黄钟商时号越调"，则《霓裳》为越调，决不是道调。道调是宫调，越调是商调，其音阶不同。道调是林钟均，越调是黄钟均，相差五律。越调用上尺工凡六五乙仕伬等字，道调用合四一上尺工凡六五乙等字，其用字又不同。道调是六字调，越调是上字调，其杀声亦是不同。杜佑是盛唐中唐间人，犹获睹天宝之盛（杜佑生卒年为公元734—811，天宝为公元742—755）。沈括后此三百余年，凭什么理由否定天宝间的太常石刻呢？并将《理道要诀》、乐天诗与《唐会要》一体否定了呢？这是沈存中见《新唐志》有《道调》、法曲四字，便误会以法曲为道调（宫），《霓裳》是法曲，遂谓《霓裳》为道调（宫）法曲，这是他错误的原由。

从《唐会要》所记的曲名和宫调名中可以揣想，这《道曲》、《道调》所用的宫调，必是林钟宫，因而林钟宫的时号就叫做道

调，这也是极自然的事。

按上引崔序中“元元之允”四字，《中国古典戏曲论著集成》引，仍原文。任半塘《教坊记笺订》改为“玄玄之允”，注云：“玄玄指道家，《全唐文》原作‘元元’乃避清讳。”然观《新唐志》文，知其非泛指道家，乃实指老子。《新唐书·高宗纪》：“乾封元年二月己未如亳州，祠老子，追号‘太上玄元皇帝’。”宋、清两代，都讳“玄”“胤”二字（宋始祖名玄朗，太祖名匡胤；清圣祖名玄烨，世宗名胤禛），疑崔序原作“玄元之胤”，经宋清两代的讳改，遂为“元元之允”。又《书·胤征》亦作《允征》，可知不待讳改，亦有以“胤”作“允”之可能。《新唐志》“自以李氏老子之后也”句，正是崔序“我国家玄元之胤”最忠实的译文，作“玄元之胤”为是。

§25 法曲之初即佛曲

《隋书》卷十三：

> 帝（梁武）既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有《法乐》、《童子伎》、《童子倚歌》、《梵呗》，设无遮大会则为之陈。

梁武帝酷信佛，曾数度舍身同泰寺，而其所作佛曲中，乃有《仙道》、《神王》等篇，是释与道、仙与佛的不分，由来已久。此中“法乐”二字，应予注意。唐别教院中的法曲，《唐会要》称为法曲，而《乐府诗集》则称为法歌乐，《乐府杂录》又称为“法乐”。《唐会要》卷三十三诸乐条：

> 太常梨园别教院教法曲乐章等……

段安节《乐府杂录·雅乐》条：

次有登歌，皆奏法曲，近代内宴，即全不用法乐也。

《乐府诗集》卷七十九：

凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝，其著录者十四调，二百二十二曲。又有梨园别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲。

可见法乐、法歌乐即是法曲，疑法曲之称，即从法乐得来。如此，得不谓法曲起于梁，或更在梁以前耶？

梁武的法乐是佛曲，唐代的法乐是法曲。唐法曲中含有道曲成分，即含有佛曲的成分，事实上法曲中又直接含有佛曲的成分。法曲和佛曲的关系至为密切，但非即一体。

《唐会要》所录曲名中即有不少佛曲，如"《龟兹佛曲》改为《金华洞真》、《九真》、《九仙》"把佛曲改名道曲，名为道曲，实则还是佛曲。又《唐会要》尚有不注明宫调的乐曲十七曲，其中有：《自然真仙曲》、《无为曲》、《有道曲》、《调元曲》……，这些也是道曲。又南卓《羯鼓录·诸宫曲》条，其中太簇商调有《禅曲》，而太簇角调有《飞仙》，也是仙佛相杂。其下"诸佛曲调"条所列，应当是纯粹的佛曲了，然而其中却有《九仙道曲》、《卢舍那仙曲》、《御制三元道曲》，其下复有食曲三十三。这食曲中又有：《阿弥罗众僧曲》、《观世音》、《佛帝利》、《大乘》、《婆娑阿弥陀》、《悉家牟尼》、《毗沙门》……。这些尽是佛曲，却又用在食曲中。总之，道曲与佛曲不分，而道曲佛曲又和清商、法曲、大曲、舞曲、杂曲等不分；在唐代燕乐中，这道曲佛曲，不能不说是颇为重要的一种成分，不独清乐和法曲中含有它。

按《羯鼓录》附录的曲名，不尽是羯鼓曲，其性质复杂，和《唐会要》、《教坊记》所记的差不多。例如：《五更转》、《堂堂》

都是陈代的清商曲，《五更转》又用作佛曲；《万岁乐》、《藏钩乐》都是隋代的法曲；《破阵乐》、《大定乐》是唐初的乐舞曲；《大借席》是软舞曲；《半杜梁》即《教坊记》的《半社渠》，也即是《唐会要》的《半射渠沮》（应以《半社渠》或《半射渠沮》为合，社与射音近，《唐会要》别有《半射没》一曲，可知“射”字不误。杜梁与社渠形似，又很可能是刊误。此曲的曲名作《半社渠》为是。社亦可作射，沮字可省）也是软舞曲。《大达麽友》显然即是《大达磨支》，为健舞曲，温庭筠“捣麝成尘”一诗，即是《达磨支》，这《达磨支》亦即《达摩》，《教坊记》以《达摩》为健舞曲。《乐府诗集》卷八十引《乐府杂录》云：“《达磨支》，健舞曲也”，正合。可证《达磨支》即《达摩》。《唐会要》说：“《达摩支》改名《泣兰丛》”，可知“友”字误，当作“支”。麽、磨、摩同音。又《倾杯曲》一名，初见于北周，隋代别制歌词，用于清庙。唐初用作劝酒曲，后又作马舞曲。《婆罗门》改为《霓裳羽衣》，这是大曲；《春光好》为玄宗所作羯鼓曲。真是五花八门，色色都有的一个大杂拌。

法曲二字，源于梁武的法乐。唐以前的法曲，除清商外又含有佛曲的成分，唐初，从佛曲中又生出了道曲，于是唐代的法曲又多了道曲的成分。此外又直接吸收了若干外族乐的精华，这是必然的。它所用的乐器中有铙钹，这是外族乐器；又有钟磬，有幢箫，这是中国古乐器。可见他的渊源所自。

§26 唐初的五调法曲

从《新唐书》卷二十二中（文见§ 20 所引），可知梨园弟子，宜春院女弟子及小部音声人等，凡按习法曲的概谓之法部。王

建《霓裳词》："传呼法部按《霓裳》"，便是这法部。法部是按习法曲的特种乐部，人数有五六百人，别教院教习法曲乐章的人尚不在内，其规模之大，为九部乐中任何一部所不及．其盛况可想。当时法部中教习的法曲数必然不少，惜无文献可稽了。后人对于法曲和法曲乐章的情形，比之清乐和燕乐似乎更为模糊些，对它的性质也不够明了。《旧唐书》卷三十所述唐初流行的法曲歌词有七卷之多，可见当时的盛况是无可比拟的。

《旧唐书》卷三十：

> （开元）二十五年（公元737），太常卿韦绍令博士韦逌、直太乐尚冲、乐正沈元福、郊社令陈虔、申怀操等，铨叙前后所行用乐章为五卷，以付太乐、鼓吹两署，令工人习之。
>
> 时太常旧相传有宫、商、角、徵、羽燕乐五调歌词各一卷，或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集，词多郑卫，皆近代词人杂诗，至縚又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。又自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲，其孙玄成所集者，工人多不能通，相传谓为法曲。今以前史旧例，录雅乐歌词前后常行用者，附于此志。其五调法曲，词多不经，不复载之。

从上录这段文字中，可获得以下几点推论：

一、燕乐五调歌词亦名五调法曲，可知在唐初将法曲包并在"燕乐"中，不在清商伎内，也不独立自成一部（疑张文收所造的燕乐，即用法曲）。

二、燕乐有五调，法曲亦有五调——宫商角徵羽。

三、五调各为一卷，可见角徵二调的歌词并不怎么少，唐初传习犹盛，大约盛唐以后，这角徵调曲才渐渐少下去，至唐

末而濒于绝响。

四、这五卷都是近代词人杂诗，以杂诗入乐，这是唐代普遍的现象，所以配诗入乐的有五卷之多。大抵一般的律绝诗，都可以入乐，不必特制。

五、"词多不经"与上文"雅乐歌词"相对，则所谓不经者，必非雅词，是当时的法曲，非统治阶级所独享，已传播到广大的民间，故有许多所谓"近代词人"也者，都能发挥他们的才能，作了五卷之多的"郑卫之音"。后又整比为七卷，于此亦可见得它的普遍性。

六、自贞观至开元二十五年，相隔百年，音乐趋势已大有变迁。"开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲"，胡夷即外族乐，里巷即俗曲，太常乐工因习为胡夷里巷之曲，对这唐初的法曲便多不能"通"了（梨园及别教院便不然）。

七、韦逌等铨叙的雅乐乐章亦是五卷，今见于《旧唐书·乐志》者，实得三百三十七首。孙玄成整比为七卷，也许又有增加。如此，则当时的法曲数，不能说不丰富，把这法曲数去抵补自唐初至开元间所失的清乐曲数，已超过数倍之多，其盈虚消长如此。

八、清商、清乐、法曲都有五调，这是一脉相承的。二十八调没有徵调，不是唐代无徵调；乃琵琶（四弦四相）调无徵调，五弦琵琶便有徵调，其他乐曲亦有徵调，这一点不可不认清楚。如贸然以为唐代无徵调，这是错误的。

九、徵调不入琵琶调，其他宫商角羽四声之调和琵琶调相同的，必已归并入二十八调中无疑。

十、反过来说，二十八调决非全是外来乐调，其中有从清商、清乐、法曲中来的中国旧调，一定很不少，这是不能不承认

的。琵琶既然可以奏清乐曲，亦用以奏法曲，如此，岂能没有清商和法曲的调合并在琵琶调中？倘使以为二十八调尽是外来乐调，这是不可想象的。

§27 可以考见的法曲

赵方的五调法曲既不传，《唐书》又不附录，不独歌词已缺失，甚至曲名和宫调都不可考了。《教坊记》、《唐会要》、《羯鼓录》诸书所录的曲名，其中应有法曲在内，这是必然的。陈暘《乐书》说“不可胜纪”（见下引《乐书》卷一百八十八），可见宋人所见的法曲，殊不在少数。

《唐会要》卷三十三“诸乐”条：

> 太常梨园别教院，教法曲乐章等：
>
> 《王昭君乐》一章　《思归乐》一章　《倾杯乐》一章　《破阵乐》一章　《圣明乐》一章　《五更转乐》一章　《玉树后庭花乐》一章　《泛龙舟乐》一章　《万岁长生乐》一章　《饮酒乐》一章　《斗百草乐》一章　《云韶乐》一章

别教院也教法曲，这是梨园以外教法曲的别一场所。除此十二曲外，其它法曲名之可考者有《乐府诗集》卷九十六、郭茂倩所作《元稹法曲诗序》云：

> 按法曲起于唐，谓之法部，其曲之妙者有：《破阵乐》《一戎大定乐》《长生乐》《赤白桃李花》；余曲有：《堂堂》《望瀛》《霓裳羽衣》《献仙音》《献天花》之类，总名法曲。《白居易传》曰：“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也。”

元稹法曲诗中也说到《秦王破阵乐》、《赤白桃李花》、《霓裳羽衣》(参阅下《赤白桃李花》条)。末后又说：

《火凤》声沉多咽绝，《春莺啭》罢长萧索。

按《教坊记》，《春莺啭》为高宗命白明达所作曲，又云软舞曲。白明达为隋炀帝所造新声十四曲中，有：《万岁乐》(即《万岁长生乐》)、《斗百草》、《泛龙舟》三曲，已见于别教院所教法曲乐章中，知是法曲，则同是白明达所造的《春莺啭》，当然极可能也是法曲，故元微之把它和《霓裳》、《桃李》等一同咏入诗篇中。《火凤》也是法曲，同样有连带关系。并且，《火凤》又为裴神符所"作"琵琶曲三曲之一，三曲中之《倾杯》一曲已见于别教院法曲乐章中，则《火凤》之为法曲又可得到证明。陈旸《乐书》卷一百六十四"解曲"条：

炀帝以清曲(按："清曲"为"法曲"之误)雅淡，每曲终多有解曲。如《元亨》以《来乐》解，《大凤》(按：《大凤》为《火凤》之误)以《移都师》解之类是也。(《唐会要》林钟羽和黄钟羽下都有《火凤》，且都有《移都师》，是《火凤》与《移都师》为同调之乐曲，故可解。是《大凤》为《火凤》无疑。)

《唐会要》卷三十三燕乐条：

贞观末，有裴神符者，妙解琵琶，作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之。(按："作"字似当作演奏解，不能作创造解，盖《倾杯乐》与《火凤》，为隋及北魏时已有之曲，或经裴神符改作亦有可通。)

《通典》卷一百四十六"坐立部伎"条注：

初太宗贞观末，有裴禅(禅为神字之误)符，妙解琵琶，初唯作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深悦之。

这都可证明《火凤》确是法曲。

白居易也有《法曲》诗云：

> 法曲法曲歌《大定》，积德重熙有余庆，永徽之人舞而咏。
>
> 法曲法曲歌《霓裳》，政和世理音洋洋，开元之人乐且康。
>
> 法曲法曲歌《堂堂》，堂堂之庆垂无疆，中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶。
>
> 法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和；以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。

天宝十三载诏令《道调》《法曲》与胡部新声合作（见前引《新唐书》），其明年，禄山"犯阙"，所以元白二人都有"以夷乱华"的感喟，这当然是唐代人的见解，音乐是不负有这种责任的。乐天又有《卧听法曲霓裳诗》，兹不举。

陈旸《乐书》卷一百八十八：

> 太宗《破阵乐》，高宗《一戎大定乐》，武后《长生乐》，明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者。其余如《霓裳羽衣》、《望瀛》、《献仙音》、《听龙吟》、《碧天雁》、《献天花》之类，不可胜纪。（按：此疑为上引《乐府诗集》卷九十六一节文字所本，惟删去《听龙吟》、《碧天雁》二曲，盖因僻调。）

此外，法曲名之可考者，《新唐书》和《碧鸡漫志》都有《荔枝香》一曲，《明皇杂录》和《乐府杂录》都有《雨淋铃》一曲。

综上各书观之，法曲名之可考者，得二十五曲，唐代的法曲数当然远不止此，可以考见的法曲数，也远不止此，惟就作者今日考证所及，止此二十五曲而已。赵方铨集的五卷且不说，明皇制的新曲已有四十余，这四十余曲中必有不少法曲在

内，或全部为法曲亦未可知，可惜曲名都失传了。《旧唐书》卷二十八说：

玄宗又制新曲四十余，又新制乐谱。

二十五曲之外，其他法曲，尚待续考。

任半塘《教坊记笺订》有云："《唐会要》以《圣寿乐》为法曲，谓有词四首。"按《唐会要》未有以《圣寿乐》为法曲之说。有词四首云者，见燕乐条，有云："其乐章，又有《破阵乐》词七首，《中和乐》词五首……《圣寿乐》词四首……"。此等曲皆属燕乐，未尝谓为属之法曲也。虽《破阵乐》属燕乐，亦属法曲，然属燕乐者不一定属法曲，如上举《中和乐》是。又张文收所造燕乐四部中，惟《破阵乐》一部属法曲，其余《景云》、《庆善》、《承天》三部，都不属法曲。燕乐为乐种间的分类，范围广，法曲为曲种间的分类，范围狭。法曲属燕乐，而燕乐不属于法曲。

§28 二十五法曲考略

兹将二十五法曲略考其来历及内容等如下：

《王昭君》 《思归乐》 《倾杯乐》 《破阵乐》 《圣明乐》 《五更转》 《玉树后庭花》 《泛龙舟》 《万岁长生乐》 《饮酒乐》 《斗百草》 《云韶乐》 《大定乐》 《赤白桃李花》 《堂堂》 《望瀛》 《霓裳羽衣》 《献仙音》 《献天花》 《火凤》 《春莺啭》 《荔枝香》 《雨淋铃》 《听龙吟》 《碧天雁》

王昭君

即清乐之《明君》　　汉晋间曲　　歌舞曲　　琴曲

吴兢《乐府古题要解》：

汉人怜昭君远嫁，为作歌诗。始武帝以江都王建女细君为公主，嫁乌孙王昆莫，令琵琶马上作乐，以慰其道路之思。其送昭君亦然。晋人避讳（司马昭），改为明君。石崇妓绿珠善歌舞，以此曲教之，而自制《王明君》歌，其文悲雅，"我本汉家子"是也。

《旧唐书》卷二十九略同，并称：

此中朝旧曲，今为吴声。

《乐府诗集》及郑樵《通志》，皆以《明君》入相和歌吟叹曲类，《乐府诗集》卷二十九：

《古今乐录》曰："张永《元嘉技录》有吟叹四曲，二曰《明君》。"又曰："《明君》歌舞者，晋太康中季伦所作也。晋宋以来，《明君》止以弦隶少许为上舞而已。梁以清商两相间弦为明君上舞，传之至今。"王僧虔《技录》云："《明君》有间弦及契注声，又有送声。"谢希逸《琴论》曰："《平调明君》三十六拍，《胡笳明君》二十六拍，《清调明君》十三拍，《间弦明君》九拍，《蜀调明君》十二拍，《吴调明君》十四拍，《杜琼明君》二十一拍，凡有七曲。"《琴集》曰："《胡笳明君》四弄：有上舞、下舞、上间弦、下间弦。《明君》三百余弄，其善者四焉。"又《胡笳明君》别五弄：《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《入林》是也。

《明君》为汉曲，绿珠所歌者仍为汉曲，惟词系新制。南朝所歌者即石季伦新制词，其曲依旧是汉曲。

《明君》共有七曲，三百余弄，这是琴曲。所谓上舞、下舞、

上间弦、下间弦，都见于《碣石调幽兰谱》后。谱后亦有：《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《入林》五弄。其前尚有：《登陇》、《望秦》、《竹吟风》、《哀松路》、《悲汉月》五弄，列在下间弦下，疑亦属《明君》。所谓契注声者，《隋书》卷十五清乐条有云："舞曲有《明君》并契。""并契"二字，疑作并有契注声解。言隋代的《明君》，有歌舞，并有契注声也。何谓"契注声"？《沈辽集》云："《大胡笳》十八拍，世号沈家声；《小胡笳》十九拍，末拍为契声，世号为祝家声。"《文献通考·乐考》胡笳条亦云："《小胡笳》十九拍，末拍为契声。"《韵会小补》同。是所谓契声者，乃胡笳曲之末拍，琴曲契声当同。又所谓拍，乃全曲中之一章节，蔡琰《胡笳十八拍》词，为十八章节，其末拍之长，与前十七拍等。拍盖乐段名，全拍乐曲之进行，亦占相当长之时间，非如后世之所谓拍子，一拍子的时间甚为短暂也。是所谓契声也者，类于曲中之尾声，或较一般之尾声为长。因其音节有异，故此末拍又特称之为契声。晋孙该《琵琶赋》云："每至曲终歌阕，乱以众契。"此处的"乱"字虽作动词，然"乱"也是乐段名，必在乐章之末。是乱与契都在曲终歌阕，其为尾声无疑。李肇《国史补》卷下："宥（指郑宥）师董庭兰，尤善泛声祝声。"此祝声当即祝家声。隋代的《明君》既尚有契注声，因而可以肯定这确是"中朝旧曲"，应是晋曲之遗，或许还是汉曲呢。我们在隋唐各种乐曲中，从未见有用契注声的，《明君》以外各种清乐曲和琴曲中，亦未见过，这都足以证明此曲的时代应是很古的了。

思归乐：

未详所起。

《乐府古题要解》有《思归引》，记卫贤女事，石崇亦有《思

归引》，皆琴曲名，疑与《思归乐》不同。《乐府诗集》近代曲中有《思归乐》，录张祜诗二首，引《乐苑》曰：

《思归乐》，商调曲，后一曲犯角。

《羯鼓录》太簇商调有《思归》，疑即《思归乐》，与《乐苑》商调说合。《唐会要》卷三十三黄钟羽调有《思归》，是否即此，未明。

倾杯乐：

北周有此曲，隋用于清庙，因旧曲而作新词，唐贞观末裴神符作琵琶曲，唐又有劝酒曲，马舞曲。

《隋书》卷十五：

先是高祖（杨坚）遣内史侍郎李元操、直内省史省卢思道等，列（疑“制”字之讹）清庙歌辞十二曲。令齐乐人曹妙达，于太乐教习，以代周歌。其初迎神七言，像《元基曲》，献奠登歌六言，像《倾杯曲》，送神礼毕五言，像《行天曲》。

《通志》卷四十九：

《倾杯曲》，长孙无忌作。《乐社乐曲》，魏征作。《英雄乐曲》，虞世南作。《黄骢叠曲》，命乐工制……右四曲太宗因内宴诏无忌等作之，皆宫调也。（《新唐书》卷二十一同，惟文词稍异。）

《通典》和《唐会要》都有裴神符作《倾杯曲》的记载，已见前节所引。

郑处晦《明皇杂录》：

玄宗曾命教舞马四百蹄，各为左右，分部以教习，无不曲尽其妙。因命衣以文绣，络以金银，饰其鬃鬣，间杂

珠玉，其曲谓之《倾杯》。数十匹奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，旋转如飞。或命壮士举一榻，马舞于榻上；乐工数人，立左右前后，皆衣淡黄衫，文玉带，必求年少而姿貌美秀者，每千秋节命舞于勤政楼下。(《新唐书》卷二十一同，惟文多简略。)

《旧唐书》卷二十八：

日旰，即内闲厩引蹀马三十匹，为《倾杯乐曲》，奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，抃转如飞。

这是我国古代的马戏，规模极大，很可观。张说有舞马词六首，皆六言四句，又和声一句，即玄宗时舞马所作，其乐曲即《倾杯乐》也。

敦煌《云谣集·杂曲子》有《倾杯乐》二首，都是一百十字左右的长短句词，与张说词大不相同，是否同一乐曲已不可考。又敦煌曲谱有《倾杯乐》九曲，疑为琵琶谱，都无宫调；工尺及篇幅之长短，各不相同，不知此项琵琶谱即裴神符所作《倾杯乐》之谱否？亦不可考。

又《教坊记》有《倾杯乐》，在杂曲类。任二北《敦煌曲初探》疑为大曲，以为唐代的"著词"常用《倾杯》。著词为舞席间劝酒之词，是《倾杯》可能为舞曲(软舞、健舞之类)，不必为大曲也。大曲须有较多的遍数，见存《倾杯乐》词，并无多遍的痕迹，存疑可也。唐宣宗(李忱)喜吹芦管，自制《新倾杯乐》，见《乐府杂录》。柳永《乐章集》有《倾杯乐》七首，《古倾杯》一首，分属五种宫调。此马舞曲与劝酒用之《倾杯》，是否即裴神符所作的琵琶曲，亦不详。柳永的五调八曲，疑与敦煌谱有关，无奈敦煌谱无宫调，未可随便配合，不然，在词曲研究上及古典音乐探讨上，将大有帮助。

破阵乐

唐乐舞曲　教坊杂曲

《破阵乐》有三：

（一）甲　贞观元年宴群臣，始奏《秦王破阵乐》之曲。七年，制《破阵舞图》，更名《七德之舞》。（《旧唐书》卷二十八，《唐会要》卷三十三并同）。高宗显庆元年，改为《神功破阵乐》，有云："太宗为秦王之时，征伐四方，人间歌谣《秦王破阵乐》之曲；及即位，使吕才协音律，李百药等制歌辞。百二十人披甲持戟，甲以银饰之。发扬蹈厉，声韵慷慨，享宴奏之，天子避位，坐宴者皆兴。"（《旧唐书》卷二十九）

刘悚《隋唐嘉话》卷中亦云："太宗之平刘武周，河东士庶歌舞于道，军人相与为《秦王破阵》之曲，后编（入）乐府云《破阵乐》，披甲持戟，以像战事。"

这是唐初三大乐舞之一，是规模宏大，声容壮盛的舞乐，称为"武舞"，以像武事，隶立部伎。这《破阵乐》虽两度改名（《七德之舞》、《神功破阵乐》），其内容依旧。

乙　高宗仪凤二年，太常少卿韦万石奏称："立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》。"（《旧唐书》卷二十八）

这《破阵乐》止有两遍，成为极简单的形式，其本体即（一）甲，其名仍为《七德舞》或《神功破阵乐》。

（二）为张文收所造的燕乐，这燕乐又分四部：《景云》、《庆善》、《破阵》、《承天》。《旧唐志》云："《破阵乐》，舞四人，绯绫袍，锦衿褾，绯绫裤。"

（三）《唐会要·燕乐》条："坐部伎有六部：一《燕乐》、二

《长寿乐》……六《小破阵乐》，玄宗所作，生于立部伎。舞用四人，被之金甲。自《长寿》以下，皆用《龟兹乐》。”（这是说《长寿乐》以下五部乐都用《龟兹乐》，惟《燕乐》不用。可知这《小破阵乐》用《龟兹乐》。）

上举三种《破阵乐》，概以秦王破阵为题材。惟其性质，颇有不同，有文有武。法曲中之《破阵乐》，应以（二）为合，其理由：

一、《旧唐书》卷三十称：《燕乐》五调歌词，即五调法曲，则此（二）张文收所造《燕乐》中之《破阵乐》认为法曲，当然最有可能性。

二、（一）用银甲，隶立部伎为武舞。（三）披金甲，像武事。惟（二）用绯绫袍袴，有偃武修文之意。

三、（一）（三）皆用《龟兹乐》，可知非法曲，（二）所用之乐器为玉磬、大方响、筝、（卧）箜篌等，皆《龟兹》所无。

四、清乐与法曲，其音清而近雅，隋炀帝厌其声淡，复加解音，其清淡可想。《龟兹乐》最喧阗，《唐六典》列举《龟兹乐》十五种乐器中，鼓占其七。“鼓笛鸡娄，充庭考击”时，可以“声震城阙”，其不清淡可想。玄宗的《小破阵乐》虽仅四人，然亦用《龟兹》。玄宗尝“令宫女数百人，自帷出击雷鼓为（小）《破阵乐》。”以数百人出击雷鼓，这当然不是号称“清淡”的法曲之声。（按“小”字据《新唐志》补，《旧志》无。）

所以这法曲中之《破阵乐》，决然为张文收所造《燕乐》四舞之一的《破阵乐》，应当不再有什么疑问了。

又《新唐书·仪卫志》著录羽葆部十八曲中，其末曲为《破阵乐》。又铙吹部七曲中，其首曲为《破阵乐》。又凯乐用铙吹部四曲中，其首曲亦为《破阵乐》。以上三曲，于卤簿或警跸中

用之，有歌无舞，或歌也没有而止有器乐，与法曲中之《破阵乐》异。一为歌舞相兼之大曲，一为止有器乐之牌子曲，名同而实不同。惟是，其乐曲本体，当从(一)甲而来，发扬蹈厉，犹有秦王破阵之雄风。

圣明乐

隋时高昌所献曲　　开元中马顺儿所造曲

《隋书》卷十五：

六年（炀帝大业），高昌献《圣明乐》曲，帝令知音者于馆所听之，归而肄习。

《乐府诗集》引《乐苑》曰：

《圣明乐》，开元中太常乐工马顺儿造。又有《大圣明乐》，并商调曲也。

日本田边尚雄《中国音乐史》载：

《醉乡日月》（按为唐末皇甫松撰。其书多言酒事及觞政。目三十则，今《说郛》本仅存十二则，其中无《圣明乐》条。）曰："《圣明乐》曲，开元中太常乐人马顺作之。"（原书 223 页，"顺"字下无"儿"字。）

此法曲中之《圣明乐》，当是马顺儿所造曲，决非高昌所献。

五更转

陈以前相和曲　唐代所用者未详所自

《乐府诗集》卷三十三相和歌平调曲中载有伏知道《从军五更转》。又引《乐苑》曰："《五更转》，商调曲也。"又云："伏知道已有从军辞，则《五更转》盖陈以前曲也。"按天宝供奉曲名有《五更转》，属林钟商、中吕商、南吕商三调。《羯鼓录》属太

簇商，可知唐代《五更转》曲不少。敦煌词有《五更转》六套，任二北归入联章词类。此法曲中之《五更转》，当即天宝间供奉的三商曲。法曲源于清商，与伏知道曲或不无血缘关系。

玉树后庭花

陈后主所造清乐曲，属吴声歌曲类。唐为大曲。

《隋书》卷十三：

(陈后主)于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。(按《乐府诗集》"臂"作"鬓"，疑是。)

《南史》卷十二《张贵妃传》：

(陈)后主每引宾客，对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答。采其尤艳丽者，以为曲调，被以新声。选宫女有容色者以千百数，令习而歌之……其曲有：《玉树后庭花》、《临春乐》等。

《旧唐书》卷二十九：

《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》，并陈后主所作。

崔令钦《教坊记》大曲类有《玉树后庭花》，杂曲类别有《后庭花》，当不同。

泛龙舟

隋炀帝令白明达所造曲　唐大曲　又杂曲

《隋书》卷十五：

炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。

令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。帝悦之无已。

按白明达所造十四曲中，有《泛龙舟》、《斗百草》、《万岁乐》三曲入别教院所教法曲中，其余十一曲不详。这十四曲疑自《清乐》和《龟兹乐》中造成的。《旧唐书》卷二十九云："《泛龙舟》，隋炀帝江都宫作。"

《教坊记》大曲类有《泛龙舟》，杂曲类又有《泛龙舟》，当是繁简有异。敦煌词亦有《泛龙舟》，但只一遍，有和声，当是杂曲。

日本亦传此曲，属水调。

万岁长生乐

隋曲　或为唐曲

按白明达所造十四曲中有《万岁乐》。《乐府诗集》卷九十六元稹法曲诗郭氏序文有《长生乐》。既是法曲，此《万岁长生乐》可能即是白明达所造之《万岁乐》，亦即郭氏所举之《长生乐》，合称为《万岁长生乐》。

王灼《碧鸡漫志》卷四引《理道要诀》：

太簇商乐曲有《万岁乐》，或曰即《鸟歌万岁乐》也。

按《羯鼓录》太簇商曲名中正有《万岁乐》，与《漫志》所引合。陈暘《乐书》卷一百八十八法曲条：

太宗《破阵乐》，高宗《一戎大定乐》，武后《长生乐》，明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者。

按武后时所作曲无《长生乐》，止有《鸟歌万岁乐》，则《长生乐》

应即《鸟歌万岁乐》。以《鸟歌万岁乐》为《万岁乐》，与王引合。是《万岁长生乐》即是《鸟歌万岁乐》，省称为《万岁乐》或《长生乐》。陈氏为北宋末年人，距武后时已四百余年，未可遽行深信。而著《理道要诀》之杜佑，则玄、肃间人也。

《旧唐书》卷二十九：

> 《鸟歌万岁乐》，武太后所造也。武太后时，宫中养鸟能人言，又常称万岁，为乐以象之。舞三人，绯大袖，并画鸜鹆，冠作鸟像。今按岭南有鸟，似鸜鹆而稍大，乍视之，不相分辨，笼养久，则能言，无不通，南人谓之吉了，亦云料。……所谓能言鸟，即吉了也。

按鸜鹆今俗称八哥，吉了今俗称了歌，皆能人言，其模仿力，了歌在八哥之上。

饮酒乐

晋以前曲

陆机有《饮酒乐》诗。既是晋以前曲，为清商无疑。《乐府诗集》归入杂曲类，引《乐苑》曰："《饮酒乐》，商调曲也。"《羯鼓录》入太簇商调。日本尾张一色重滮《续日本史》卷十一《乐志》，载唐乐《饮酒乐》属壹越调（任二北《声诗格调》稿）。

斗百草

隋曲

说见前《泛龙舟》条。敦煌词有《斗百草》，词分四遍，作大曲形式，有和声。

云韶乐

唐曲

《唐会要》卷三十三“太常梨园别教院教法曲乐章”所列十二法曲名中，有《云韶乐》一章（参阅上《可以考见的法曲》节所引《会要》文）。《乐府诗集》卷七十九：

《云韶乐》二十曲。

《册府元龟》开元十二年正月诏曰：

舞者所以节八音而行八风，自立云韶内府，百有余年，都不出于九重，今欲陈于万姓，冀与群公同乐，岂独娱于一身！

《教坊记》有云韶院，“宫人”居之，其地位稍次于宜春院之“内人”，亦宫女教习法曲之所。《乐府杂录》云韶乐条有云：“宫中有云韶院”，《唐会要》卷三十四“杂录”条则云：

如意元年（武后年号，公元 692 年）五月二十八日，内教坊改为云韶府。内文学馆教坊，武德以来，置本禁门内。

可知如意元年云韶府为内教坊所改，此时有云韶府而无内教坊，此外则二者并存，观《教坊记》及开元诏可知。此教坊因设在禁门内，故称“内”。自如意元年至开元十二年，仅得三十三年（公元 692—724 ），开元诏所谓“百有余年”者，当是统武德间设立内教坊而言之也（公元 618—724 ）。

《云韶乐》为乐曲名，又为乐部名，其乐专掌于云韶院（或府）。又《册府元龟》文宗太和三年九月太常卿王涯等领云韶乐工于梨园会昌殿献乐。

《新唐书》卷二十二：

文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下。

童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人。阶下设锦筵，遇内宴乃奏。……自是臣下功高者，辄赐之。乐成，改法曲为仙韶曲。

按此为开成间事，后于太和约十年许。太和、开成间，关于《云韶乐》的记载颇多，但不知别教院所教法曲中之《云韶乐》，是否为太和开成间之乐，抑为武德开元间之乐？则不详。

唐邵轸有《云韶乐赋》一篇，是描写开元二十四年元宵后一日的《云韶舞》。赋云：

越二十四祀建寅望之夕……乃翼日出云韶而舞之，……曳罗裙之嫋嫋，鸣玉佩之锵锵。始逶迤而并进，终宛转而成行。……霓裳彩斗，云髻花垂；清歌互举，玉步徐移；俯仰有节，周旋中规。将导志以变转，几成文于吟商。尔其美目流盼，丰姿耸峙；或少进而赴商，俄善未而应徵。鱼贯初度，惊鸿乍起；容裔自得，蹁跹未已。娶衣屡更，新态不穷，忽举袖而萦紫，复回身而拖红。及夫繁音九变，曲度将终……

这是写实之作，比之缘题所赋，堆砌故实者不同，于此约略可以窥见此舞的大概。

大定乐

唐高宗时所造之乐舞曲　唐教坊杂曲

《旧唐书》卷二十八：

六年（显庆，按当作龙朔元年）三月，上欲伐辽，于屯营教舞，召李义府……等赴洛城门观乐，乐名《一戎大定乐》。

同书卷二十九：

《大定乐》，出自《破阵乐》。舞者百四十人，被五采文甲，持槊。歌和云："八紘同轨乐"，以像平辽东而边隅大定也。

《通志》于《一戎大定乐》之外又立《八紘同轨乐》，二者各为一曲，非是。"八紘同轨乐"五字为歌和之声，非乐曲名也。"八紘同轨乐"之"乐"字，应读lè，欢乐之乐，非乐曲之乐也。（按西曲歌《襄阳乐》的歌和云："襄阳夜来乐"，与此正同。）《唐会要》卷三十三："《大定乐》亦谓之《八紘同轨乐》，这是不错的，以《八紘同轨乐》为《大定乐》之别名，非分为二曲也。（郑樵于此等处殊为草率，如《隋书》卷十五《龟兹乐》条："其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》。"当时各种外族乐中差不多都有歌曲、解曲、舞曲之分，郑氏不察，以《善善》为一曲，《摩尼解》为一曲，《婆伽儿舞》为一曲，岂不可笑？又康国乐舞有四，郑氏则把其中的两曲分为三曲，而又遗其二曲，岂原书中"四曲"二字亦未见耶？）

宋高似孙作《唐乐曲谱》，内有《一戎大定乐》，又有《八紘同轨乐》，疑误从《通志》。

《教坊记》杂曲类有《大定乐》，这当是小型者。法曲中之《大定乐》，疑即此。

赤白桃李花

唐曲

《通志》卷四十九：

《赤白桃李花》亦曰《桃李》，唐高宗时歌。

陈暘《乐书》作明皇时歌，参阅上《万岁长生乐》条所引。

元稹《法曲》诗亦云：

明皇度曲多新态，宛转浸淫易沉著；《赤白桃李》取花名，《霓裳羽衣》号天乐。

《新唐书》卷七十六《后妃传·韦庶人传》载：

后当受命，曰“昔高祖时，天下歌《桃李》；太宗时，歌《秦王破阵》；高宗歌《堂堂》；天后世，歌《武媚娘》；皇帝（中宗）受命，歌《英王石州》；后今受命，歌《桑条韦》。”

我们已知《秦王破阵》为太宗时所制之乐舞。《武媚娘》曲名见于《教坊记》。“武媚”二字为武后的赐号，见《新唐书·则天后传》，则《桃李》为高祖时所制曲，极有可能。且李为唐代的国姓。据此，则《通志》是，陈旸《乐书》非，元诗亦误。

堂堂

陈后主所作曲　唐为舞曲

《旧唐书》卷二十九：

《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》，并陈后主所作。叔宝常与宫中女学士及朝臣相和为诗，太乐令何胥又善于文咏，采其尤艳丽者以为此曲。

李义府《堂堂》诗云：“裁云作舞衣”，又云：“自怜回雪影”，则《堂堂》为舞曲无疑。元稹、白居易都有《法曲》诗。白诗云：“法曲法曲歌《堂堂》”，都可证明唐代有此曲。参阅前《可以考见的法曲》节所引白诗。

望瀛

唐曲

《乐府诗集》卷九十六列为法曲，见上《可以考见的法曲》节引。又《碧鸡漫志》卷三引《嘉祐杂志》云：

同州乐工翻黄幡绰《霓裳谱》，钧容乐工程士守以为非是，别依法曲造成。教坊伶人花日新见之，题其后云："法曲虽精，莫近《望瀛》！"

又云：

欧阳永叔云："人间有《瀛府》、《献仙音》二曲，此其遗声。"《瀛府》属黄钟宫，《献仙音》属小石调，了不相干。永叔知《霓裳羽衣》为法曲，而《瀛府》、《献仙音》为法曲遗声。今合两个宫调作《霓裳羽衣》一曲遗声，亦太疏矣。（按欧阳修《六一诗话》"瀛府"二字作"望瀛洲"。）

蔡絛《铁围山丛谈》卷二云：

唐开元有《望瀛》法曲者，传于今，实黄钟之宫。夫黄钟之宫调，是为黄钟之宫均韵可尔，奏之乃么用中吕？视黄钟则为徵，既无徵调之正，乃独于黄钟宫调间用中吕管，方得见徵音之意而已。

姜夔《大乐议》云：

《瀛府》、《献仙音》，谓之法曲，即唐之法部也。

陈暘《乐书》卷一百八十八法曲部条，亦有《望瀛》、《献仙音》二曲。参阅前《万岁长生乐》条。

葛立方《韵语阳秋》卷十五：

今世所传《望瀛》亦十二遍，散序无拍，曲终亦长引声。若乐奏《望瀛》，亦可仿佛其（按指《霓裳》）遗意也。

是《望瀛》即《瀛府》，以《瀛府》写作读音相近的《营富》，是很可能的。任二北说："营富之名难解，疑即《瀛府》之别称，唐法曲《望瀛》一作瀛府。"此说甚是。敦煌曲谱有《营富》一曲，这是唐代的谱，则《望瀛》应为唐曲。不单如此，《望瀛》简直是《霓裳羽衣》的摹本了。

霓裳羽衣

唐大曲，系修改《婆罗门》曲而成。

按此曲《碧鸡漫志》有很详细的考证，明郎瑛《七修类稿》亦有考。《漫志》卷三：

> 《霓裳羽衣曲》，说者多异，予断之曰："西凉创作，明皇润色，又易为美名。其他饰以神怪者，皆不足信也。"

《新唐书》卷二十二：

> 河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍。

白居易《和元微之霓裳羽衣舞歌》自注：

> 开元中西凉节度使杨敬述造。

又《嵩阳观夜奏霓裳》诗云：

> 开元遗曲自凄凉，况近秋天调是商。

《唐会要》卷三十三所录天宝供奉曲名中有：

> 《婆罗门》改《霓裳羽衣》。（按《碧鸡漫志》引《理道要诀》同。）

郑嵎《津阳门》诗注：

> 西凉都督杨敬述进《婆罗门》曲，声调吻合，遂以月中所闻为散序，敬述所进为其腔，制《霓裳羽衣》。

月宫事固荒诞，称此曲为《婆罗门》，则与《唐会要》合。《唐会要》所录供奉曲名，出之太常石刻，决可信也。

综上可得一结论：《霓裳羽衣》为大曲，原名《婆罗门》，当是印度舞曲，由凉州节度使杨敬述进献，也许曾经敬述修改过，故白诗自注谓为"杨敬述造"。后经明皇润饰，易以美名为《霓裳羽衣》，属之梨园法部。

然则《霓裳》为"胡乐"，法曲也是"胡乐"了？则又不然。

《霓裳》原本是印度乐曲，经过了杨敬述的"造"，不免华化了一部分，又经过明皇的润饰，更华化了一部分，又以"月中所闻为散序"，更大量地搀进了"华声"的成分(《霓裳》十二遍，这散序就有六遍)。又以法部奏之，钟磬筝筑齐鸣，故属之法曲。我们不能因法部奏《霓裳》遂目法曲为"胡乐"，也不能把已经大半华化了的《霓裳》犹目之为"胡乐"。白诗："法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。"自注云："法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也。故历朝行焉。天宝十三载，始诏道调、法曲与胡部新声合作。"则法曲之为"华声"，乃是不容置疑的。惟是，《霓裳》曲中，仍有部分的精神面貌未能脱尽印度乐舞之旧，这也是必然的。——如旋律、节奏、组织、舞法等。若因此而谓《霓裳》为"胡乐"，这是片面的说法；若因此而谓法曲是"胡乐"，更是非整体的看法。

任二北《声诗格调》《破阵乐》条有云："按法曲与用龟兹乐，二事不并立。若谓杂以龟兹乐，尚不矛盾，宜重视'其曲之妙者'(按：为《乐府诗集》卷九十六法曲叙语)一语。"又云："《破阵乐》自高宗时起，已入法曲，至玄宗时，始另有用胡乐者。至于法曲虽用琵琶，仍不失为华声，非胡乐。近人陈寅恪《元白诗笺证稿》据此，否认元白新乐府内《法曲》篇之所言，谓'若以史实言之，则殊不正确'。不正确者实在陈(按指陈寅恪)，不在唐之元白诸家，语详《教坊记笺订》稿及《唐大曲》稿。"按：《破阵乐》实自太宗时起已入法曲，不待高宗，张文收燕乐四部中之第三部《破阵乐》是也。龟兹乐与法曲，未尝如水火之不相容，法曲中即已含有龟兹乐成分，惟不多耳。法曲虽用琵琶，此琵琶非曲项之龟兹琵琶，乃直项之秦汉子也。秦汉子即汉魏晋六朝所称之琵琶，《旧唐书·乐志》云："清乐奏

(奏嘉祐本《新唐志》作"秦",是)琵琶,俗称秦汉子",可证。即使用曲项琵琶,亦未可因而认为胡乐,华夷之辨,不是一琵琶所可断定。我国民族音乐及戏剧中用曲项琵琶、羌笛、胡琴以及其他外族乐器者,遍于国中,何尝可说是胡乐呢?任说"虽用琵琶,仍不失为华声",其言甚允。陈说所以失实者,即因白诗有"法曲法曲舞《霓裳》"句,故谓:"《霓裳》为《婆罗门》所改,原本胡乐,又何华声之可言。"又以法曲用琵琶,因说:"夫琵琶之为胡乐,而非华声,不待辨证。而法曲有其器,则法曲之与胡声有关,可知也。"不知法曲中的乐曲很多,《霓裳》仅为其中之一,其他乐曲,都不是《婆罗门》所改。再者,《婆罗门》虽本胡乐,既经杨敬述与唐玄宗之增修,则《霓裳》中含有胡乐的成分,不知尚存几分之几?在整个法曲中含有胡乐的成分,又剩几分之几?这是正确的史实,陈氏何以不察?旨哉,任氏之言曰:"不正确者在陈,不在唐之元白诸家也。"

何以名为《霓裳羽衣》,则无考。宋计有功《唐诗纪事》卷二云:"皆执节幡,披羽服,态度凝澹,飘飘然有翔云舞鹤见左右。"惟此为唐宣宗时的服色与舞容,也许为文宗时冯定参以《云韶》所改定的,未必是开天间的真面目。白诗但云:

虹裳霞帔步摇冠,钿音累累珮珊珊。

乐天和微之诗注又云:

散序六通无拍,故不舞;中序始有拍,亦名拍序。

白诗又云:

繁音急节十二遍,跳珠撼玉何铿铮?

十二遍之说与《新唐书》合。《新唐书》所记法曲及《霓裳羽衣》各点,一部分似即本之白诗及注。乐天《王子晋庙》诗云:

鸾吟凤唱听无拍,多似《霓裳》散序声。

又一次说《霓裳》散序无拍，更可信。白诗又有注云：

凡曲将终，皆声拍促速，惟《霓裳》之末长引一声。

《新唐志》亦云：

凡曲终必遽，惟《霓裳羽衣》曲将毕，引声益缓。

又可明瞭：《霓裳羽衣》曲凡十二遍，前六遍为散序，无拍，第七遍为中序，至此始有拍而舞，谓之拍序，曲终则长引一声。〔《管弦记》（阙名）误作十三叠，有云："至第七叠方谓之叠遍。"〕

天宝乱后，《霓裳》旧谱，似多零落。故文宗（李昂）命冯定重制《霓裳羽衣舞曲》（见前《云韶乐》条引《新唐书》文）。此冯制《霓裳》，当然不是开元旧谱。

马令《南唐书·昭惠周后传》：

唐之盛时，《霓裳羽衣》最为大曲。罹乱，其音遂绝。后主独得其谱。乐工曹生，亦善琵琶，按谱粗得其声，而未尽善也。发辄变易讹谬，颇去哇淫，繁手新音，清越可听。中书舍人徐铉闻《霓裳羽衣》曰："法曲终慢，而此声太急何耶？"曹生曰："其本实慢，而宫中有人易之。"（按陆游《南唐书》则云：后所得为残谱。）

可知到五代时又已不全，传者惟昭惠后修改本。

欧阳修《六一诗话》说：

《霓裳》曲今教坊尚能作其声，其舞则废而不传矣。

《碧鸡漫志》卷三：

宣和初，普府守山东人王平，自言得夷则商《霓裳羽衣》谱……补缀成曲，刻板流传。曲十一段，起第四遍、第五遍、第六遍、正攧、入破、虚催、衮、实催、衮、歇拍、杀衮、音律节奏，与白氏歌注大异。

《白石道人歌曲集》卷三《霓裳中序第一》小序有云：

丙午(指淳熙十三年,公元1186年)于乐工故书中得商调《霓裳》十八阕,虚谱无辞。乐天诗云散序六阕,此特两阕,未知孰是?作中序一阕传世。

此与王平所得者又是不同。周密《齐东野语》卷十:

《混成集》,修内司所刊本,巨帙百余,古今歌词之谱靡不具备,只大曲一类凡数百解,他可知矣。然有谱无辞者居半。《霓裳》一曲共三十六段。尝闻紫霞翁(杨缵)云:"幼日随其祖郡王(杨次山)曲宴禁中,太后(宁宗杨后)令内人歌之,凡用三十人,每番十人,奏音极高妙。"

其谱又有不同,总之,中唐以后,此曲若隐若现,得者都说是旧谱,而遍数都不合,真伪难辨。开元谱外,所知者有:开成谱、昭惠后谱、北宋教坊谱、同州乐工谱、程士守谱(上二谱见《望瀛》条)、王平谱、姜夔谱、《混成集》谱凡八谱。《混成集》一书在明清间散失后,《霓裳》谱即不复传世,存者唯白石谱中《中序第一》一阕而已。是真是假,亦不可知。《碧鸡漫志》说:"则知唐曲今世决不复见,亦可恨也。"则是假的分数多了。

又可见得,《霓裳》一舞,天宝乱后即失传,冯定重制者,已非旧时姿态。南唐昭惠后残谱不言有舞,欧阳修《六一诗话》明明白白的说有曲无舞。北宋教坊曲无舞,南宋内人亦有歌无舞,"废而不传"者,至此已四百多年了。可知《霓裳羽衣》,其舞法在天宝乱后即散佚;其乐曲则曾延续了一个不很长的时期,而且所传者都非天宝当年的旧貌。

这《霓裳》曲是以外族乐为蓝本,参酌中国乐曲而改制成功的法曲。

《教坊记》大曲类有《霓裳》,杂曲类有《望月婆罗门》,敦煌词有《婆罗门》四首,起首皆有"望月"二字,疑即此。这《望月

婆罗门》也许为《婆罗门》大曲中的摘遍。

《教坊记》杂曲类别有《拂霓裳》(参阅下《献仙音》条)。

献仙音

唐曲，无考。

陈暘《乐书》有之，参阅前《望瀛》条。

柳永《乐章集》有《法曲献仙音》，而《花草粹编》作《法曲第二》，是《献仙音》为法曲，已无疑义。惟是否为唐法曲，则未有证明。

《管弦记》云："《霓裳》一名《法曲献仙音》，明皇入月宫，记其曲，遂于笛中写之。"按《隋书·经籍志》："《管弦记》十卷，凌秀撰。"今传《管弦记》阙名，既是隋代人所撰，岂有记载开元曲名之理。则今本非他人伪托，即为后人羼入。惟《霓裳》一名《法曲献仙音》，尚可存疑。《旧唐书·经籍志》："《管弦记》十二卷，留进录，凌秀注。"《新唐书·艺文志》："留进《管弦记》十二卷，凌秀《管弦记》十卷。"今《说郛》本《管弦记》仅一卷，文九则，盖残本也。

献天花

唐教坊杂曲

《教坊记》杂曲类首列《献天花》，陈暘《乐书》亦举之，其他不详。

火凤

贞观中裴神符所作琵琶曲

参阅前《可以考见的法曲》节。天宝供奉曲名林钟宫有

"《急火凤》改为《舞鹤盐》"，林钟羽有《火凤》、《真火凤》、《急火凤》三曲，黄钟羽有《火凤》、《急火凤》二曲，三调共六曲，急慢不同。

按《唐会要》卷三十三所录供奉曲名及改名，其中固多将译名改为中国名称，亦有原为中国名称而又改名的，如《无愁》改为《长欢》，《天下兵》改为《荷来苏》，《老寿》改为《天地宝寿》，《高丽》改为《来宾引》，《百舌鸟》改为《濮阳女》……所改者不一定是译名。

《洛阳伽蓝记》卷三："高阳王雍有二美姬，一名修容，一名艳姿。……修容亦能为《绿水歌》，艳姿善《火凤》舞……常令徐鼓《绿水》、《火凤》之曲焉。"是此曲起于北魏，大约在宣武、孝明帝时，早于贞观一百二十年左右。裴神符"作"，当含有改作之意。

春莺啭

唐高宗时白明达作　软舞曲

《教坊记》：

高宗晓声律，尝晨坐闻莺声，命乐工白明达写之，遂有此曲。

《教坊记》又说《春莺啭》为软舞曲，但所录曲名中止有《喜春莺》，当系漏列。或《喜春莺》即《春莺啭》。张祜《春莺啭》诗云：

内人已唱《春莺啭》，花下傞傞软舞来。

可以证明确是软舞。既云"内人"，则教坊必有此曲，内人者，宜春院女弟子也。《乐府诗集》引《乐苑》曰：

《大春莺啭》，唐虞世南及蔡亮作。又有《小春莺啭》，

并商调曲也。

日本田边尚雄《中国音乐史》引《乐家录》所引之《笛说》云：

太宗皇帝合官青作此曲。

文中必有讹误，"合"当为"令"字之误，"官青"二字疑亦有误。

田边书又云：

朝鲜李王家之雅乐，亦传有《春莺啭》，称为玄宗皇帝时杨贵妃所作。其舞态与传与日本者大异。

三说中当以《教坊记》所说为最可信。

（按此白明达，当是为隋炀帝造新声十四曲之乐工白明达，自炀帝大业末至唐高宗永徽初，凡三十五年，于年代上可无问题。）

荔枝香

唐玄宗时李龟年作

《新唐书》卷二十二：

帝（玄宗）幸骊山，杨贵妃生日，命小部张乐长生殿，因奏新曲，未有名，会南方进荔枝，因名曰《荔枝香》。

《杨贵妃外传》同，惟"南方"作"南海"。李肇《国史补》卷上，亦有：杨贵妃生于蜀，好食荔枝，南海所生，尤胜蜀者，故每岁飞驰以进云云。

《碧鸡漫志》引《脞说》云：

太真妃好食荔枝，每岁忠州置急递上进，五日至都。天宝四年夏，荔枝滋甚，比开笼时，香满一室，供奉李龟年撰此曲进之，宣赐甚厚。

按忠州在四川省东北，由此直北至长安或骊山，急递五日程，或有可能。南海荔枝，在当时的条件下，恐无法进贡。《脞说》

所载，有年份，有产地，似最可信。

雨淋铃

唐玄宗时张野狐作　教坊大曲

《乐府杂录》：

《雨淋铃》者，因唐明皇驾回骆谷，闻雨淋銮铃，因令张野狐撰为曲名。（按此条为钱熙祚据《太平御览》补。）

郑处晦《明皇杂录》：

帝幸蜀，初入斜谷，霖雨弥日，栈道中闻铃声，与山相应。帝悼念贵妃，因采其声而为《雨霖铃》曲以寄恨。时梨园弟子惟张野狐一人，善觱篥，因吹之，遂传于世。（《杨贵妃外传》同）

张祜《雨淋铃》诗：

雨淋铃夜却归秦，犹见张徽一曲新；长说上皇和泪教，月明南内更无人。

按张徽即张野狐。据《明皇杂录》所纪，则作此曲者为明皇，《乐府杂录》及张诗则说是张野狐，我从众。

听龙吟

唐曲，无考。

见陈旸《乐书》卷一百八十八法曲部条。

碧天雁

唐曲，无考。

见陈旸《乐书》卷一百八十八法曲部条。

§29 二十五法曲分类研究

试将这二十五法曲更作几种分类，以清眉目。

时代：

汉曲：《王昭君》（或为晋曲）晋或晋以前曲：《饮酒乐》（或为晋以后曲）

陈或陈以前曲：《五更转》《玉树后庭花》《堂堂》

隋或隋以前曲：《万岁长生乐》（或为唐曲）《泛龙舟》《斗百草》

唐曲：《赤白桃李花》《破阵乐》《大定乐》《倾杯乐》（或为隋以前曲）《云韶乐》《望瀛》《霓裳羽衣》《火凤》（起于北魏）《春莺啭》《荔枝香》《雨淋铃》《献天花》《圣明乐》

时代不明者：《思归乐》（郭茂倩编入现代曲中，依此书体例，应不早于隋代）《献仙音》《听龙吟》《碧天雁》

来源：

中国乐曲：《王昭君》《思归乐》《破阵乐》《五更转》《圣明乐》（或为高昌乐的改制）《玉树后庭花》《饮酒乐》《云韶乐》《大定乐》《赤白桃李花》《堂堂》《望瀛》《献仙音》《献天花》《春莺啭》《荔枝香》《雨淋铃》《火凤》《倾杯乐》《听龙吟》《碧天雁》

从清乐和龟兹乐中制成者：《万岁长生乐》（或为中国乐曲）《泛龙舟》《斗百草》

外来乐曲经中国改作者:《霓裳羽衣》

乐种:

清商曲相和曲:《王昭君》《五更转》《饮酒乐》

清商曲吴歌西曲:《玉树后庭花》《堂堂》

隋唐大曲或舞曲，又劝酒曲或马舞曲:《破阵乐》《泛龙舟》《万岁长生乐》《斗百草》《大定乐》《霓裳羽衣》《春莺啭》《倾杯乐》《雨淋铃》《云韶乐》

杂曲琵琶曲及性质未明者:《思归乐》(或为清商西曲)《圣明乐》(或为大曲及舞曲)《赤白桃李花》《望瀛》《献仙音》《献天花》《火凤》《荔枝香》《听龙吟》《碧天雁》

原属武后时清乐六十三曲中者:《王昭君》《玉树后庭花》《堂堂》《泛龙舟》

§30 法曲与清乐、燕乐、西凉、龟兹各部乐所用乐器及歌舞人比较表(表3)

清乐	法曲	燕乐	西凉	龟兹
编钟	钟		编钟	
编磬	磬	* 磬	编磬	
瑟	瑟			
⊖ 日弹琴				
击琴				
琵琶	琵琶	大琵琶 小琵琶	琵琶	琵琶
箜篌	箜篌	# 小箜篌	# 小箜篌	

续表

清乐	法曲	燕乐		西凉		龟兹
S筝	筝	搊筝		○弹筝	搊筝	
筑	筑	筑				
＋节鼓						
歌二	□歌四	歌二		歌二		
笙二	笙	大笙	小笙	笙		笙
长笛二	笛	长笛	○短笛	长笛	短笛	横笛
箫二	箫	大箫	小箫	箫		箫
篪二	篪					
吹叶		吹叶				
舞四	□舞五			舞一	方舞四	舞四
	△方响	×方响				
		竖箜篌		竖箜篌		竖箜篌
	△五弦	大五弦	小五弦	五弦		五弦
		×尺八				
	△觱篥	大觱篥	小觱篥	大觱篥	小觱篥	觱篥
	铙钹	正铜钹	和铜钹	铜钹二		铜钹二
		θ楷鼓二				答腊鼓（即楷鼓）
		鼗鼓二				
		连鼓二				
		桴鼓二				
				腰鼓		腰鼓
				○齐鼓		
				○担鼓		
		○贝二		卄贝		贝
		○毛员鼓				毛员鼓
	琴					
	▽跋膝					

续表

清乐	法曲	燕乐	西凉	龟兹
	▯△拍板			
	▯竽　▯将竽			
	篇			
	幢箫			
○三弦琴				
0独弦琴				
□埙	□埙			
				都县鼓
				θ羯鼓
				⊟侯提鼓
				鸡娄鼓

在上表中可见法曲所用的乐器，多半相同于清乐，即此可以证明它的渊源所自了。它和燕乐以及和西凉乐的关系从乐器中去观察，其差度是相同的。它和龟兹乐的关系则较远。

法曲所用的乐器除铙钹、五弦和觱篥外，都是中国旧器。关于法曲乐器，《唐六典》与《旧唐书》皆不载，惟《新唐书》有之。有云："其器有铙钹、钟、磬、幢箫、琵琶。"又云："文宗诏冯定制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一，歌四人。乐成，改法曲为仙韶曲。"《乐府杂录·云韶乐》条，除上举各器外，尚有拍板及舞童五人。又雅乐部条，除上举各乐器外，尚有埙及将竽，云："次有登歌，皆奏法曲。"是法曲亦兼用雅乐部器。上表即合法曲与《云韶法曲》及雅乐部三者之器而成。

表中各部乐器，除法曲外，都以《唐六典》为准（卷十四）。这是官书，一代典章文物，当然以此为依据。其他各书所记，

颇有异同，以下列各记号分别标注之：

○《旧唐书》

0《新唐书》

□《隋书》

▯《乐府杂录》

△陈暘《乐书》

书中无此器者，于记号中加"一"号，例如：⊟，即《隋书》中无此器，其他仿此。

《新唐书·礼乐志》记有燕乐所用乐器，在卷二十二俗乐二十八调之后，别有张文收所造燕乐的乐器，见卷二十一，已列入上表。

* 玉磬，《唐六典》作三磬，可知是刊误，有《旧唐书》卷二十九可证。又各书所记器数，无有将数字记在器物之前者，亦可证明这是讹字。

▽跋膝，一称跋膝管，似篴而短，七窍。见陈暘《乐书》卷一百八十八。书中有图，仅见六孔，疑有后出孔一。

卄贝，《唐六典》各部乐中之贝，一概误作"具"。

+节鼓，各书皆作节鼓，惟《唐六典》作箭鼓，亦因形似致讹。

隋唐间各种外来乐中盛用鼓，少则二三种，多则七种，故乐声多喧阗。惟清乐只用一节鼓。《旧唐书》云："节鼓，状如博局，中间圆孔，击之节乐也。"按博局中间隆起，则所谓节鼓者，与今之节鼓同，俗亦谓之板鼓。法曲并节鼓而无之，其声清淡可想。

S筝　《乐府杂录》作云和筝。

小箜篌　新旧《唐书》都作卧箜篌，可知小箜篌即卧箜

篌。

×尺八　《唐六典》误作天八。

×方响　《唐六典》误作万响。

钟　为编钟，见《唐六典》及《旧唐书》。

磬　为编磬，登歌磬以玉为之，通常用石磬，旧用泗滨（今之灵璧）石。玄宗时起，改用华原石，都见《旧唐书》。

琵琶　清乐中之琵琶，《旧唐书》写明为秦琵琶，有云："今清乐奏（秦）琵琶，俗谓之秦汉子。圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。其他皆充上锐下曲颈，形制稍大，疑此是汉制。兼似两制者谓之秦汉，盖谓通用秦汉之法。"则法曲、燕乐、西凉乐中之琵琶亦当为秦汉子，其源皆出于清商也。其他各部乐之琵琶，都是曲项琵琶，即"胡琵琶"。秦汉子极似阮咸。日本正仓院藏有唐代阮咸一具，四弦十四柱，其器似月琴而颈较长，然较双清为短，在二者之间。今之秦琴，与阮咸极相似，疑即秦汉子之遗制，惟弦柱数不同。

箜篌　清乐中之箜篌为卧箜篌，这是中国旧器，竖箜篌则为胡部乐，亦称擘箜篌，或称凤首箜篌，今谓之竖琴，汉灵帝好之，传入中国已久。

揩鼓、答腊鼓　《旧唐书》卷二十九："答腊鼓以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。"二者盖一物。

笛　古谓之篴，乃直吹之器。横笛乃外来乐器，又称羌笛。各书中所谓长笛短笛，其为横为直都不明，姑合而为一，盖后世用直吹之篴甚少。龟兹乐中之笛，《旧唐书》写明为横笛，《唐六典》同。大约唐人所说的笛，都是横笛，直者谓之尺八，如今之洞箫而管粗。

清乐之器，可称都是中国旧器，无一外国乐器。法曲中止一铙钹为胡部器，五弦、觱篥则见于陈旸《乐书》，疑为宋法曲所用。

燕乐的乐器十之六为中国旧器，西凉乐亦然。其所用外族乐器，多用龟兹，可知其来源所自。然不用鸡娄、都昙、毛员、侯提诸鼓，与龟兹毕竟不同。

鼓为印度、龟兹乐中的主乐器。

从这乐器比较上，可以观察得到唐代燕乐中声势最大的还是中国乐，梨园法部的盛况且不说，"自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐。"西凉乐乐器多中国旧器，已见上，其中编钟、编磬、卧箜篌等，都很古老，故称其声"最为闲雅"。

唐代十部乐中，以燕乐、清乐、西凉乐、龟兹乐四部为主，余则备员而已。开元以来，独盛法曲，合此数点观之，中国乐与外族乐二者，究竟孰盛孰衰？当可不言而喻了。

§31 二十五法曲所属的宫调

唐宋律度不同，均律有异，唐代的太簇商，在宋为黄钟商，均律虽有不同，而其时号为大食调则一。今于调名下各注时号，以利辨认。其但称商调、角调等等者，无可注。

王昭君

无考。

思归乐

太簇商（大食调），见《羯鼓录》，作《思归》，不知是否即此。

商调曲又犯角调，见《乐苑》。

黄钟商（越调），黄钟羽（黄钟调），均见《唐会要》。亦作《思归》，不知是否即此。

林钟商（水调），见柳永《乐章集》。

倾杯乐

黄钟商（越调）　中吕商（双调），见《唐会要》。

太簇商（大食调），见《羯鼓录》。

宫调，见郑樵《通志》。

大食调，见田边书。

仙吕宫　大石调　水调（又一作散水调），均见《乐章集》。

破阵乐

太簇商（大食调）　林钟商（小食调）　黄钟商（越调）　中吕商（双调）　南吕商（水调）　凡属五商调，均见《唐会要》。

太簇商（大食调），见《羯鼓录》。

商调曲，见《乐苑》。

乞食调、越调，均见田边书。

圣明乐

林钟商（小食调），见《唐会要》。

太簇商（大食调），见《羯鼓录》。

商调曲，见《乐府诗集》。

水调，见田边书。

五更转

林钟商（小食调）　中吕商（双调）　南吕商（水调）　均见《唐会要》。

南吕商（水调），见《理道要诀》，为任二北《敦煌曲初探》引元刘埙《隐居通议》所引。（按：《初探》引文，南吕商

作南吕宫，既称时号水调，则为南吕商，绝无可疑。又见任氏《声诗格调》稿引，亦作南吕宫，则是《通议》误引或为刊误。）

太簇商（大食调），见《羯鼓录》。

商调曲，见《乐苑》。

玉树后庭花

越调，见田边书及林书，日本所传舞已佚，乐曲犹存。

泛龙舟

林钟商（小食调），见《唐会要》。

水调，见田边书及林书。

万岁长生乐

太簇商（大食调），见《理道要诀》、《唐会要》、《羯鼓录》。

平调，见林书（160 页）。

饮酒乐

太簇商（大食调），见《羯鼓录》。

商调曲，见《乐苑》。

越调（壹越调），见日本尾张一色重谳《续日本史》卷十一《乐志》（任二北《声诗格调》稿。）

斗百草

无考。

云韶乐

无考。

大定乐

太簇商（大食调），见《唐会要》、《羯鼓录》。

赤白桃李花

林钟商（小食调），见《唐会要》。

大食调，见田边书。

堂堂

太簇商（大食调），见《羯鼓录》。

林钟角（小食角），见《唐会要》。

角调曲，见《乐苑》。

（按唐代角调曲，所见殊不多。法曲二十五曲中，惟此与《赤白桃李花》二曲为角调。《唐会要》有太簇角调（大石角调）曲六，林钟角调（小石角调）曲七，其余不多见。《羯鼓录》有太簇角调曲十五，经作者考证，是太簇羽调（般涉调）之讹，非角调。）

望瀛

唐调无考。

宋曲属道调宫，见《宋史》卷一百四十二："法曲部，其曲二，一曰道调宫《望瀛》，一曰小石调《献仙音》。"又见陈旸《乐书》。

黄钟宫，见《碧鸡漫志》。又见《铁围山丛谈》（见前《二十五法曲考略》节《望瀛》条）。《丛谈》所谓黄钟之宫者，乃二十八调中之黄钟宫调，于宋律为无射宫。《丛谈》所谓中吕者，乃宋乐奏时用中吕律也。宋律中吕宫于二十八调中为道调宫。蔡氏黄钟宫之说与《漫志》合，蔡氏中吕之说与《宋史》道调宫之说亦符。惟唐代用黄钟宫说，均见宋人笔记，且皆为北宋末年人，是否可信，尚不无疑问。

霓裳羽衣

黄钟商（越调），见《理道要诀》、《唐会要》。

商调曲，见白居易《嵩阳观夜奏霓裳》诗。

商调曲，见《乐苑》，作《婆罗门》。

（按《霓裳羽衣》原曲为《婆罗门》，《羯鼓录》中之《婆罗门》属太簇商（大石调），《乐苑》作商调合。《梦溪笔谈》谓为道调法曲，以《霓裳》为道调宫，实误。白石《霓裳中序第一》小序云："按沈氏乐律，《霓裳》道调，此为商调。"亦以《霓裳》为道调宫，盖沿存中之误，其失皆在不考。说详"道调法曲"应作道曲法曲解节。）

献仙音

唐调无考。

宋曲属小石调，见柳永《乐章集》。

献天花

无考。

火凤

林钟宫（道调）　林钟羽（平调）　黄钟羽（黄钟调），均见《唐会要》。

羽调曲，见《乐苑》。

春莺啭

黄钟商（越调），见《唐会要》。

太簇商（大食调），见《羯鼓录》（作《黄莺转》，当即此。）

商调曲，见《乐苑》。

越调，见田边书。

荔枝香

唐调无考。

宋曲属水调，见《乐章集》及《碧鸡漫志》。

又入大石调，见《碧鸡漫志》。

雨淋铃

唐调无考。

宋曲属双调，见《乐章集》。

听龙吟

无考。

碧天雁

无考。

上二十五曲中，唐调可考者十五曲，余十曲无考。宋代所属之宫调未必与唐调相同，姑记之以备参考。

有可注意者：可考之十五曲中，商调十二，角调二，羽调一。法曲用商调如此之多，也可意味着确是源于清商（有一曲入角亦入商，今计入角调中。一曲商犯角，今计入商调中）。其中没有宫调，这也极可玩味。（《通志》以《倾杯乐》为宫调，疑根据《乐章集》。《乐章集·倾杯》八曲，分属五调，其中有一调为仙吕宫，一调为羽调，其余皆商调，以其为宋法曲，故不计。既没有宫调，则《笔谈》以《霓裳》为道调宫者，其误又得一反证。其用角调，则自清乐中来，因外族乐中不传角调也。）

这十二商调中又以太簇商为最多，这太簇商即大石调，结声“四”字，后世谓之“正工调”。有角调二，都是林钟角，时号小石角调。又一为羽调，林钟羽时号平调，黄钟羽时号黄钟调。平调也用“四”字结，与大石调同。凡“四”字结者，后世概谓之“正工调”（工亦作宫）。黄钟调则用“尺”字结。“四”字者，“合”字的商声；“尺”字者，“上”字的商声；“合”字为下徵调的宫声，“上”字为正声调的宫声，虽为羽调，无异都用商声作结，即是说无异都是“商声”，这都是很可玩味的事，也可见得唐代音乐的用调倾向。

§32 为法曲下一结论

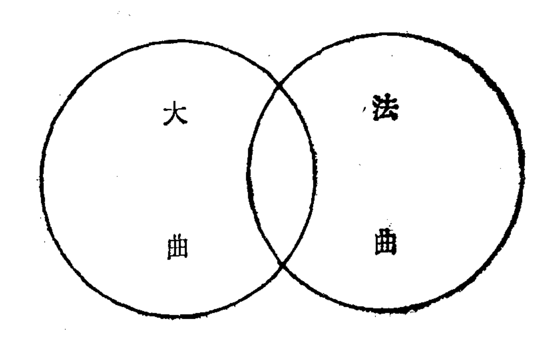
从上各种分类和比较看来，法曲包含的内容非常广泛：有汉魏晋六朝的旧曲，有隋唐两代的新声；有相和歌及吴声西曲，有郊庙用的乐舞曲；有文舞，有武舞，有大曲，有舞曲，有杂曲，有软舞曲，有鼓舞曲，有劝酒曲，有马舞曲，有琵琶曲；有胡部化和道曲佛曲化的中国乐曲，有华化的外来乐曲。古今中外，无所不包，雅乐俗乐，歌曲舞曲，声乐曲，器乐曲，无不具备，区区二十五曲中，已觉得洋洋大观了。把这性质不同，内容不同，旋律不同，感情不同，风格不同的种种乐曲，用法曲的乐器去演奏它，用法曲特有的风格去演奏它，这样便形成了唐代如火如荼的法曲。我们的诗人，常歌颂它为"天乐"，为"仙音"，它的丰富多彩，在我国古代音乐中可称出类拔萃的了。

法曲出自清商，以清商为基本再融合部分的道曲佛曲以及若干外族乐而成的一种新乐。其中有纯粹的清商曲，有道曲佛曲化或胡部化的中国乐曲，也有华化的外来乐曲；清乐约为十之七八，胡化约为十之二三。(白居易《法曲》诗序说："法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也。"诸夏之声，说它是中国乐曲；似失雅音，即部分的胡化关系。)其性质和内容，包含极广。其乐调以商调为主，有极少数用角调，羽调，然无宫调。其所用调不出琵琶调的四旦七均。其乐器几纯粹是中国旧器，甚至用编钟编磬。其风格则金石丝竹以次作，其声清而近雅(当然不是每一乐曲都是如此，《破阵》、《大定》等乐，其风格与声响必多不同)，然而可以与胡部新声合作。法曲的起始在隋代，若更向上推，则可追溯到梁代或梁以前，佛曲也是它的远源。

到了唐代，更加入许多道曲，渐次融合变化而定型了。其在十部乐中则入燕乐伎，并不独立一部。开元以后，于梨园特设法部，传习益盛，由开元而天宝，这是法曲最盛的时期，天宝末年，是其最高峰，《霓裳羽衣》舞曲，可为这时期的代表作。此后渐衰，历晚唐五季而不绝如缕。到了宋代，虽未绝响，已成尾声，传者不过数曲而已，也未必是唐曲的真面目了。

法曲和大曲的区别：

凡遍数多而可称“大遍”者为大曲，否则为小曲或为次曲。法曲有大遍，亦有小遍，故法曲中有一部分为大曲，然而不尽是大曲。法曲之有异于其他乐曲者，主要在音乐，声音雅淡，比之喧阗的龟兹乐迥不相同。大曲的含义很简单，惟在遍数上分别，与音乐无关。故大曲中有法曲，有非法曲；而法曲中有大曲，有非大曲。大曲中之法曲以音乐立异，法曲中之大曲以遍数区分（遍数多，则其组织较为复杂，乃必然之事）。《霓裳羽衣》为大曲，因其有十二遍。亦为法曲，因其有雅淡的音节和特有的演奏风格。所以，法曲和大曲不是对立的，而是交叉的。其关系如下图：



琵　琶

§33 直项琵琶

我国很早就有琵琶，其时代据记载说是嬴秦时，此说未可十分相信。可信的则为汉代，其名叫做“批把”。后汉应劭《风俗通》“批把条”说：

> 谨按：此近世乐家所作，不知谁也。以手批把，因以为名。长三尺五寸，法天地人与五行，四弦象四时。

“批”和“把”，原本是两种动作，也可说是两种手法，当时人就把这两种手法做了这种乐器的名称。比应劭迟约二三十年的刘熙，在他所著的《释名》中说：

> 枇杷本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰“枇”，引手却曰“杷”，象其鼓时，因以为名也。
>
> 毕沅《疏》曰：
>
> 《说文》“珡”部，新附有琵琶二字，解云：琵琶，乐器，又当作“枇杷”。

由“手”旁的“批把”，改为“木”旁的“枇杷”。再后约四十年，到了晋代，又从“木”旁的“枇杷”，改为“玉”头的“琵琶”。这显然是从“琴、瑟”二字上孳乳出来的，从此便固定了。此后又有许多异文，如：“鞞婆”、“擘阮”、“槵阮”，均见《通雅》“乐器”，都是

同音字。晋初傅玄有《琵琶赋》便写作"玉"字头的"琵琶"了。宋龚颐正《芥隐笔记》云："琵字读仄声。"又，宋俞琰《席上腐谈》云："琵琶又名鼙婆。唐诗'琵'字皆作入声，音弼。"按：苏、沪方言中呼果名"枇杷"正作"弼杷"（bié bǒu），上举《释名》作"枇杷"，正相符合。惟于琵琶则呼作"鼙琶"，"琵"字不读入声而作平声读。

傅玄《琵琶赋》序云：

> 《世本》不载作者，闻之故老云：汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者裁琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。观其器：中虚外实，天地象也。盘圆柄直，阴阳叙也。柱有十二，配律吕也。四弦法四时也。以方语目之，故云"琵琶"。取易传于外国也。杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。二者各有所据，以意断之，乌孙近也。

"弦鼗而鼓之"，谓张弦于鼗上而弹之也，这便是琵琶的起始，也是它的原始形态。此说是否可信且不说，乌孙公主事非假，其时间为汉武帝时。应劭也说近世乐家所作，可知为期不远。傅玄的意见，以为二说各有所据，以意断之，则乌孙说为近似，他是采取后说的。然则，无论如何，琵琶在汉代已经有了，早则武帝时，至晚亦当在东汉。

这琵琶出于胡中，还是中国自己创造的？这问题很难下断语。如果说是弦鼗，则中国自制；倘说是汉武帝时，则外来亦有可能。所谓可能者，并非它是外来之谓。外来说止见于《释名》。《风俗通》在其前，止说"近世乐家所作，不知谁也。"所以外来说未必靠得住。张骞凿空，通西域，带回来的东西有苜蓿、葡萄、安石榴等，关于音乐部门，则止知有横吹曲《摩诃

兜勒》一曲（或作二曲），不闻有琵琶。然则，如果是外来的话，也许在张骞之后了。

晋成公绥有《琵琶赋》，说：

若云盘圆合灵，太极形也，分柱列位，岁数（十二）成也。

南齐王融《琵琶诗》云：

抱月如可明。

梁徐勉《琵琶诗》云：

类月复团团。

以上所谈的都是直项琵琶，其体圆如月，长三尺五寸，柄直，有十二柱，四弦，当时即称之为琵琶。

经过北朝，复由隋代至唐代，曲项琵琶传入已久，并且大为流行。这种乐器，也称之为琵琶。那些原来称琵琶的直项乐器，反改称为“秦汉子”或“阮咸”，把“琵琶”二字，奉让给后来者，自己一无保留了。

《旧唐书·乐志》说：

今清乐奏（疑当作“秦”）琵琶，俗谓之“秦汉子”，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。其他皆充上锐下，曲项，形制稍大，疑此是汉制。兼似两制者，谓之“秦汉”，盖谓通用秦、汉之法。

《通典》卷一四四云：

武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之，晋《竹林七贤图》阮咸所弹与此类同，因谓之“阮咸”。咸，晋世实以善琵琶知音律称。（《旧唐志》同）

《新唐书·元行冲传》：

有人破古冢得铜器，似琵琶，身正圆，人莫能辨。行

冲曰："此阮咸所作器也。"命易以木，弦之，其声亮雅，乐家遂谓之"阮咸"。

明·王圻《三才图会》云：

蜀人蒯朗于古墓中得铜器，似琵琶而圆，时人莫识之。元行冲曰：此阮咸所造，命匠人以木为之，以其形似月，声似琴，名曰"月琴"。杜佑以《竹林七贤图》阮咸所弹与此同，谓之"阮咸"。或谓咸丰肥，创此器以移琴声。四弦十三柱，倚膝摧之，谓之擘，以代抚琴之艰。今人但呼曰"阮"。

《通典》卷一四四云：

阮咸亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。（《旧唐志》同）

从这些记载中可以知道："秦汉子"即是汉魏相传的琵琶。所谓"阮咸"，即是"秦汉子"，即是"琵琶"。因"秦汉子"而亦称之曰"秦琵琶"。

《旧唐志》以弦鼗之说而疑"秦汉子"之"秦"为嬴秦，圆体修颈而小者是秦制，充上锐下、曲项而形制稍大者疑是汉制，兼似两制者，谓之"秦汉子"，盖谓通用秦汉之法云云，纯出附会。照《旧唐志》的说法，"秦汉子"将一身兼圆体修颈而小的秦法，又兼充上锐下曲项而形制稍大的汉法，岂非笑话？凡物大小不能两全，修颈何能兼曲项？体圆不能更充上锐下，此皆望文生义之谬说，出乎事理之常，不足辩。且以曲项者疑汉制，尤无据。我说：此器在汉魏晋南朝，称为"琵琶"，在北朝则称为"秦汉子"。大约永嘉以后，此器在中原渐次衰歇，及秦汉子传入（自西凉重归故土，中断者百有余年），已不知此器即古之琵琶，遂亦称之为"秦汉子"。所谓"秦"，乃苻秦之"秦"，

"汉"是前汉之"汉",此二国先后都长安(汉前秦后),此器之得名与"秦汉乐"、"秦汉伎"同一来源,盖秦汉乐中所用之器也。《秦汉乐》者,清乐中杂以羌胡之声者也;琵琶为清乐中主要乐器,故《秦汉乐》中亦重用琵琶,因其为《秦汉乐》中重要乐器,遂名之曰"秦汉子"。(参阅上§7《西凉乐》节)此其得名之由来。

大概汉魏相传的琵琶以及后世的秦汉子,都是十二柱。唐代的阮咸则十三柱,而日本正仓院所藏唐代阮咸,则十四柱。柱数稍有多寡,原可随时增损,不足拘泥。

§34 曲项琵琶

直项琵琶的颈项是挺直的,曲项琵琶是屈曲的,有九十度的折角。这曲项琵琶称"龟兹琵琶",可知来自边疆地区,故亦称胡琵琶或胡琴。又称"凤首琵琶"者,是从它首上的装饰而得名。据说这曲项琵琶的原产地在阿拉伯(见王光祈《中国音乐史》、林谦三《隋唐燕乐调研究》)经由伊朗(波斯)、印度、龟兹而入中原。正确的传入时期,已不可考。最早见于文字记载的则在北魏。《通典》卷一四二云:

> 自宣武(按:指北魏宣武帝拓跋恪,在位时期为500—515年)已后,始爱胡声,洎于迁都,屈茨琵琶、五弦、箜篌、胡篁、胡鼓、铜钹、打沙锣、胡舞、铿锵镗锴,洪心骇耳。

按:"屈茨"一作"屈支",见《大唐西域记》,即龟兹的异译。其他译名尚多,不备述。陈暘《乐书》、郑樵《通志》都不解"屈茨"之义,以为"为屈茨之形",望文生义,实误。

后此三十年,南朝也有"琵琶"二字,见于史册。《南史·

梁简文帝纪》：

> 废后（按：时为大宝二年，公元551年，简文帝已被侯景所废），王伟乃与彭儁、王修纂进觞于帝曰："丞相（指侯景）以陛下幽忧既久，使臣上寿。"帝笑曰："已禅帝位，何得言陛下？此寿酒，将不尽此乎？"于是儁等并赍酒肴、曲项琵琶，与帝极饮。帝知将见杀，乃尽酣，谓曰："不图为乐，一至于斯！"

《通典》也有简略的记载云：

> 《梁史》称：侯景之害简文也，使太乐令彭儁赍曲项琵琶就帝饮，则南朝似无曲项者。五弦琵琶稍小，盖北国所出……

这真是莫大的矛盾。上一句说"赍曲项琵琶就帝饮"，下一句却说"则南朝似无曲项者"，岂非笑话？读者不察，往往根据下一句的话而断定南朝尚无曲项琵琶，亦属疏忽。《旧唐志》称：

> 清乐奏（奏当为"秦"之讹）琵琶，俗谓之"秦汉子"，圆体修颈而小……《梁史》称：侯景之将害简文也，使太乐令彭儁赍曲项琵琶就帝饮，则南朝似无。曲项者，亦本出胡中。五弦琵琶稍小，盖北国所出。

《旧唐志》此文，显为钞自《通典》，可知今本《通典》于"曲项者"三字下脱落"亦本出胡中"五字，于是"曲项者"三字不得不属上为句，以致不伦。"南朝似无"云者，盖承上文秦汉子而言，言南朝似无秦汉子，故彭儁所赍者为曲项琵琶也，义甚明晰。惟就事实论，谓南朝似无秦汉子，亦不能谓之真实，所无者"秦汉子"一名耳，其器固未尝没有，南朝的琵琶与阮咸，即北朝之秦汉子也。上举南齐王融诗及徐勉诗，都可证明南朝自有琵琶，即简文帝本人，有《咏内人昼眠》诗，也说到琵琶：

攀钩落绮障，插拨举琵琶。

唐代的曲项琵琶，其形态和现代的大致相仿。比较的：颈稍细而槽身阔大。面板上有二凤眼，且贴有捍拨。最可注意者，仅有四柱（四相）。又现代琵琶的槽身与面板接合处，没有什么厚度，唐琵琶约厚一寸许，和现代的提琴相似，这样将增加胴体内的共鸣。所以，唐代曲项琵琶的音量大，这是必然的。

唐琵琶有大小两种，见《唐六典》卷十四“宴乐”条（《旧唐书》卷二十九“宴乐”条同）。唐张鷟《朝野佥载》云：

> 太宗时，西国进一人，善弹琵琶。琵琶弦拨倍粗……取大琵琶，遂于帷下令罗黑黑弹之，番人谓是宫女也，惊辞去。

这番人和罗黑黑弹的都是大琵琶。小琵琶用丝弦，弦较细而拨亦较小，制以木或牙，比较适用于妇女，大琵琶则壮夫所宜。又大琵琶可用于广大的场面，如《乐府杂录》所记的东西市斗声乐，或在大规模的乐舞场面，尤其在健舞及散乐百戏中，似乎非此不可。一般用的是小琵琶，虽说小，它的槽身似比现代的阔大，其音量当不比现代琵琶为小。

隋唐燕乐调，和这四弦四柱的曲项琵琶、四弦十二柱的直项琵琶都有关系，这是肯定的；与十三柱、十四柱的阮咸不能无关，这也是可以想象的。四弦四声，故为四旦；十二柱得十三律，恰足八度，而为七均。曲项琵琶虽止四柱，因为它的调弦法大多依鳞次法则，这无异成为八柱、十二柱、十六柱。凌廷堪转七调之说，林谦三讥之，以为凌氏没有见过唐代的曲项琵琶，故发此不切实际的话。盖林氏以为唐琵琶止四柱，决不能转七调也。其实，林氏亦知其一而不知其二，不转调则已，

可以转一调，便可以转七调。若限于一弦四柱，虽一调也不足以应付，遑论七调？且不说转调，就是作乐也有困难，一个乐曲的音域，何能局限于固定的这五声之中？所以一般的弦乐器都不止一弦，以扩大音域，俾得从此弦可以转到彼弦，可以递嬗而上下，回环往复，旋转不穷。林氏虽然熟悉唐代所传的五种调弦法，但没有认识到盘涉调（般涉调）调弦法的重要性及其作用，故加以诋諆。当然，凌氏的话，也但凭想象，实际可行与否，似没有考虑到。

据说，这四弦四柱的曲项琵琶，日本雅乐中称为“乐琵琶”。潘怀素君加以证明，说：“唐时也称为乐琵琶，张祜有听乐琵琶诗。”这是潘君的误会。

按：张祜有诗十首，尽是五律（现代人称为“组诗”），题为《观宋州于使君家乐琵琶》，以下九首，则分咏筝、歌、笙、五弦、觱篥、笛、舞、箜篌、箫等九事。可知张氏诗为《观宋州于使君家乐》，这是一个总题，“琵琶”二字，是第一首的分题，惟将此二字直接在总题下，不曾空隔一字地位，遂引起潘君的误会，以“乐”字属下，便成“乐琵琶”。实则“家乐”二字为一联词。“家乐”者，私家之乐部也。《唐会要》卷三十四云：“其年（神龙二年，即公元706年）九月敕：‘三品以上，听有女乐一部，五品以上，女乐不得过三人。皆不得有钟磬。’”《唐六典》卷四亦云：“凡私家，不得设钟磬，三品以上，女乐不得过三人。”于使君为宋州刺史，为从三品官，故得备女乐一部也。乐有舞，因亦谓之观，《旧唐书·乐志》云：“赴洛城门观乐……赐观乐者杂綵有差。”张祜观于使君“家乐”，其中有舞，故亦谓之观。张氏别有一诗曰《听筝》，一作《题宋州田大夫家乐丘家筝》。这也是以“家乐”二字为一联词，“乐”字不能属下，属下便不通。这“丘

家筝”是一舞曲，即《小秦王》，而《小秦王》即《小破阵乐》。《小秦王》曲名见《教坊记》。《词谱》云："按唐《教坊记》有《小秦王》曲，即《秦王小破阵乐》也，属坐部伎。"《柳塘词话》云："无名氏之《小秦王》，一名《丘家筝》。"然张诗所咏者是筝（乐器），疑《小秦王》舞可以用筝伴奏，故有此名。

据田边尚雄《日本音乐讲话》说：这"乐琵琶"是打粗拍子时用的击节乐器。即如上举《朝野佥载》所记的番人和罗黑黑所弹的大琵琶，都是独奏，可知是奏旋律，决不是在合乐的场面中打拍子。

§35 废拨用手始于五弦

现代琵琶，一般都用手指搊弹，无有用拨者。（尝闻闽南梨园戏乐人言：闽南至今尚有用拨而横弹的琵琶，所谓"南乐"。）这搊弹法，一般说来，发始于唐太宗时。《旧唐志》说：

> 五弦琵琶稍小，盖北国所出。《风俗通》云：以手琵琶之，因为名。按旧琵琶皆以木拨弹之，太宗贞观中，始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。（《通典》同，惟"贞观"下有"中"字。）

《琵琶录》说：

> 贞观中，裴路尔（路亦作洛、赂，即裴神符）弹琵琶，始废拨用手。今所谓搊琵琶者是也。

唐人所说的琵琶，都指四弦的曲项琵琶，与现代同。直项者则称为"秦汉子"、"阮咸"。五弦的则称"五弦"，或"五弦琵琶"，各有专名。

上举《旧唐志》与《琵琶录》所说的搊琵琶，应是四弦曲项

无疑。但是在唐人诗中，在图画和壁画中所见的琵琶都用拨，至五代、两宋犹然，则又何耶？唐初已有人废拨用手，何以经历了数百年之久，依旧用拨呢？其中定有问题，不可不究。

《新唐书·礼乐志》说：

> 五弦如琵琶而小，北国所出，旧以木拨弹。乐工裴神符（神一作“禅”，疑误）初以手弹，太宗悦甚，后人习为挡琵琶。

乃恍然大悟，原来裴神符创始用手弹的乃是五弦琵琶，不是四弦曲项琵琶。《琵琶录》脱落“五弦”二字。《旧唐志》“按旧”二字下亦然，遂生误会。至今尚有许多人以为现代琵琶所用的手弹法，即裴神符所开始，不知他所弹的不是这琵琶。现代琵琶开始手弹也不在这时间，中间都有一段距离。

五弦琵琶，各书都说“如琵琶而小”，它的身体怎样形状，都无记载。我见有北魏时期一石榔上所刻的图，一人弹五弦（器有五轸子，故知．弦与柱都未刻），其器直项，正圆如月，斜抱于怀而弹之。张祜《五弦诗》云：“小小月轮中，斜抽半袖红。”白居易《五弦诗》云：“赵叟弹五弦，宛转当胸抚。”与石榔图的形象完全符合。因知五弦琵琶如秦琵琶而小，体圆颈直，五弦五柱。依照乐天《五弦诗》和韦应物的《五弦行》看来，好像可以奏很细腻的旋律，具有轻盈的声调，颇近于现代琵琶的风格。可知它的音色很美，因而可以推想：虽说同是体圆，而其构造和形制，与秦琵琶、阮咸、三弦等多有不同，不独弦之多寡而已。

§36 曲项琵琶手弹的开始时期

废拨用指，这是曲项琵琶演奏技法的一大进步，可称是划时代的，在琵琶演进史上有重大意义。

究竟在什么时候开始手弹的呢？这事在载籍中很难找到明文。例如《通考》和《续通考》等书，对这些问题都不加理会，而史志和会要，亦未著录。

据我理解，这与器之大小，弦之粗细，关轴的缓急，品柱的多寡等都有关系。尤其是粗弦和急关这两项关系最大。大琵琶用粗弦，或用鹍鸡弦，或用皮弦。这些弦一定很强韧，轸子绞得极紧，几乎像硬弓。这样的琵琶，手指是弹不成的，非用拨不可。开元中，段师琵琶用皮弦，贺怀智破拨弹之，不能成声，见《酉阳杂俎》前集六，哪里能用手呢？冯道的儿子冯吉，能弹琵琶，亦以皮为弦。后周世宗令弹，深善之，因号琵琶为“绕殿雷”。（见《珍珠船》，亦见《宋史》本传。贺怀智也是一琵琶名手，《琵琶录》说他：“其乐器以石为槽，鹍鸡筋作弦，用铁拨弹之。”今弹段师的琵琶，乃至不能成声，其弦粗，关急可想。所谓不能成声者，当是不能成曲，决非不能发声之意。这种琵琶，当即大琵琶，体大，背厚，音量极大。所以段师弹一曲枫香调《绿要》，下拨声如雷。冯吉的琵琶称“绕殿雷”。曹纲也是有名的琵琶手，善用拨，运拨若风雨。这样的琵琶，相宜于手弹么？

有人说，白居易《琵琶行》中的“曲终收拨当心划”和“沉吟放拨插弦中”，可知浔阳琵琶用拨，但用拨的琵琶宜于横弹，何以白诗说：“犹抱琵琶半遮面”，这不是和现代手弹式一样么？

诗中又说“轻拢慢撚抹复挑”，这些不是搊弹的手法么？我说：“犹抱琵琶”句上有“千呼万唤始出来”句，其前又有“移船相近邀相见”句．乃乐天邀商妇过船来相见，不是江州司马乘夜入彼商妇之船。（洪迈《容斋五笔》和陈寅恪《元白诗笺证稿》都曾辩此一重公案。他们的观点，在名教．在官方，而我则着眼于音乐，方向虽同，而出发点各自不同。）过船时，手抱琵琶而来，年虽老大，对此青衫司马，尚不无羞涩之情，故斜抱琵琶于怀，半遮其面以相见耳。这不是说奏弹时的姿态，当可瞭然。“抹”与“挑”，无疑用拨；“拢”与“撚”，乃左手按弦的指法，不是右手的搊弹法，有《琵琶录》可证：

> 贞元中，有王芬、曹保保，其子善才．其孙纲．皆袭所艺（琵琶）。次有裴兴奴，与纲同时。曹纲善运拨，若风雨，而不事扣弦；兴奴长于拢撚．指拨稍软。时人谓曹纲有右手，兴奴有左手。

这证明拢与撚都是左手扣弦法，不是右手的搊弹。又张祜《王家琵琶》诗云：

> 金屑檀槽玉腕明，子弦轻撚为多情；只愁拍尽《凉州》调，划出风雷是拨声。

张诗既说“撚”，又说“拨”，可知“撚”不是指的手弹法。

我因为不愿意把手弹问题搁置不理，使它一直成为悬案，因而转向唐人的诗文总集中去探索。我翻检了《全唐文》和《全唐诗》。仅初唐薛收和虞世南各有《琵琶赋》一篇。薛赋中不言拨，亦不言指；虞赋中则有“宝拨”字样。初唐时用拨，这是当然的。在南唐后主（李煜）昭惠后诔词中，有“曲演《来迟》，破传《邀舞》；利拨迅手，吟商道羽”之语。这证明五代末年还是用拨的。昭惠后即大周后．善歌舞，尤工琵琶，尝补缀《霓

裳》残谱以传于世，已见上文《法曲》章。《邀醉舞破》、《恨来迟破》，皆后所作乐曲名。

在唐人诗中，则亦一概说到拨，或手、拨都不说，总之，没有说是手弹的。初、盛唐诗可不说，请自中唐说起（句中带及琵琶二字而与弹法无关者不计，下并同）：

王建《宫词》："红蛮捍拨贴胸前"；

张籍《宫词》："黄金捍拨紫檀槽"；

白居易《听琵琶伎弹略略》："腕软拨头轻"；

又《听曹刚琵琶兼示重莲》："拨拨弦弦意不同"；

又《代琵琶弟子谢女师曹供奉新调弄谱》："珠颗泪沾金捍拨"；

李贺《春怀引》："捍拨装金《打仙凤》"；

李绅《悲善才》："衔花金凤当承拨"；

张祜《王家琵琶》："划出风雷是拨声"；

许浑《听琵琶》："紫槽红拨夜丁丁"；

郑嵎《津阳门》："玉奴琵琶龙香拨"；

李群玉《王内人琵琶引》："细拨紫云金凤语"；

无名氏《琵琶》："香拨星星共春语"；

白乐天有关琵琶的诗有七首，四首都说到拨，已如上引（上列三首加《琵琶行》）。元稹诗二首，手、拨都未说。许浑、郑嵎、李群玉都是晚唐诗人，所引三首皆言拨。无名氏的时代不明，可不论。此外，王仁裕有一诗，题为《荆南席上咏胡琴妓》（一作《奉使荆南高从诲筵上听弹胡琴》），句云："二五指中勾塞雁，十三弦上啭春莺。"此诗之作，当在公元 928—948 年之间（从诲立二十年），适当五代的中期。诗中"二五指"即为"十指"之意，"十三弦"疑为"十三柱"之误，盖上一首诗已云

"一抹朱弦四十条"，此处不当更云十三弦，且十三弦与琵琶似没有什么关联。时王仁裕以上国贵宾，奉使荆南，高氏礼遇之，以琵琶妓十人齐奏以侑觞，故云"朱弦四十条"也。"十三柱"之说，乃我个人揣想，未必正确，十指也不能说一定是手弹。例如宋释惠洪诗云："十指纤纤葱乍剥，紫燕飞翻初弄拨"，上一句"十指"，下一句"拨"，故"十指"不能作为手弹之证。

总之，唐人诗中，只见用拨，不见用手。我又略考宋人诗文总集，所得如出一辙。《宋文鉴》中没有琵琶赋一类文字。吴之振的《宋诗抄》，其中有关琵琶的诗也很少。仅列举如下：

欧阳修《于刘功曹家见杨直讲（褒）女奴弹琵琶戏作呈圣俞》："娇儿身小指拨硬"；

王安石《明妃曲》："黄金捍拨春风手"；

苏轼《宋叔达家听琵琶》："数弦已品龙香拨"；

释惠洪《临川康乐亭碾茶观女优拨琵琶坐客索诗》："小槽横捧梳妆薄，绿罗绾带仍斜搭；十指纤纤葱乍剥，紫燕飞翻初弄拨。……玉容娇困拨仍插，雪梅一枝初破芽。"

上四人诗四首都说到"拨"。此外，韩维有二诗，皆与琵琶有关，但不言拨亦不言手。所录南宋人诗中更少有关琵琶的诗，仅见宋遗民汪元量《湖州歌》九十八首中有句云："拨尽琵琶意欲悲"，此"拨"字系动词，作拨弦解，虽与名词异，然不用指弹，固极显明。总而言之，宋人诗文中，亦不见废拨用手的痕迹。

又欧阳修《玉楼春》词云："檀槽响碎金丝拨"，这是北宋。

辛弃疾《贺新郎》词云："凤尾龙香拨"，这是南宋。

又《宋史·乐志》及《宋会要辑稿》中都无乐器专章。《元史》有之，云：

琵琶，制以木，曲首，长颈，四轸，颈有品，阔面，四弦，面饰杂花。

不言柱数，但说颈有品，则面无柱可知。面饰杂花，似即捍拨。是元代琵琶，犹是四弦四柱的拨弹乐器，与宋代同。

我又翻过《元文类》，也没有琵琶赋。又元世祖忽必烈时有李宫人者，为一代琵琶名手，在宫廷中供奉了二十六年，极得宠信。揭傒斯、袁桷、王士熙诸人都有《李宫人琵琶行》咏她。诗中惟袁桷有"素指推却春风先"句，然此犹不得谓为指弹之证，犹上举王仁裕诗"二五指中勾塞雁"也。

然则手弹法的开始，当起自明代了。

《续通考》卷一百十"琵琶条"云：

明朝贺丹陛乐琵琶，其制……大小斑竹品十二，乌木拨一，用牙嵌。迎引面板，施描金盘龙文。

这是颇关重要的一条资料，可说是现代琵琶中的始祖鸟，一面用拨仍旧制，一面增柱行新制。此乌木拨用牙嵌，可知不是小拨。所谓"迎引面板施描金盘龙文"者，或即"捍拨"。按明代朝贺用丹陛乐，大约为太祖（朱元璋）洪武三年或四年所定，这琵琶承元代旧制无疑。

明代人的诗文可不引，但从他们的图绘中，已可证明明中叶的琵琶，确实是手弹的了。唐寅有《陶穀填词图》一幅，中绘陶承旨中坐微侧，左旁一女子弄琵琶，正坐，以右手弹弦，拇指、食指、小指皆伸直，中指及名指则蜷曲，无拨。这是手弹的铁证。所绘琵琶下腹部特阔大而颈细，与唐代的龟兹琵琶同型，柱数观察不清，下有短柱数枚，可知是多柱制。虽非横弹，然与人体成四十五度左右之角度，与现代人所取的姿态亦微异。女子名秦弱兰，见《玉壶清话》，一说名任社娘，见《十国春

秋》。所谓填词者，即承旨赠弱兰词"琵琶拨尽相思调"之《春光好》也。又仇英有《浔阳琵琶图》，惜所绘人物太小，不能辨认。又，明王圻《三才图会》中亦绘有琵琶图，曲项，四弦，十三柱，全同现代式，可知这也是指弹的了。王为上海人，嘉靖进士，其时代仅稍迟于唐寅。

从上述的资料中可以推测：琵琶的演进，分两个阶段进行，先为增柱，其时间在元代，大约在元中叶以后或为元末，已增为十二柱，明初犹是此制。废拨用手，开始用指弹，则在明中叶以前或接近中叶时期。稍后则又增为十三柱，九大四小，与现代琵琶无二。柱间距离亦不等，即其音分值有大小，亦与现代琵琶同。总而言之，现代琵琶的形制及其搊弹法，是在明中叶稍前的一个时期内建立起来的。此外，若曲项的角度，亦同现代。惟《三才图会》中琵琶面板尚有二凤眼，这是唐琵琶的旧样，在现代已比较少见，但不是绝对没有。

有一事使人怀疑者。《教坊记》云：

> 平人女以容色选入内者，教习琵琶、五弦、箜篌、筝者，谓之搊弹家。

按《教坊记》所记，为天宝乱前事，当时搊弹的乐器有五弦，裴神符所创的搊弹法，本属五弦，已如上述。其中又有琵琶，依唐人习惯，所谓琵琶，便是曲项的龟兹琵琶，则在天宝年间，已有搊弹曲项琵琶的事实了。此亦有说，此所谓搊弹家者，为云韶院中人，云韶亦属教坊，须习法曲，则所谓搊琵琶者，除五弦琵琶外，又可能为直项的秦琵琶，不必为龟兹也。

§37 曲项的物理作用

又有一问题，似不可不说，即琵琶为什么曲项是也。现代的琵琶曲项，大约折至六十度左右，唐代的曲项琵琶，则折至九十度之多，这为什么呢？

《乐府杂录》说：

琵琶……有直项者，曲项者。曲项盖便于急关也。（《琵琶录》："急关"作"关轴"，其义同。）

急，紧也；关，轴也。急关者，紧紧的绞上那关轴（轸子）使弦张至极紧也。这是一物理问题。唐代的曲项琵琶，弦索粗壮，且极强韧。有大弦，有鹍鸡筋弦，有皮弦，都不易弹。弹时须用大拨或铁拨，故能发声如雷。或弹至拨破，其用力之猛可想。贞元中，康昆仑琵琶号"第一手"。李琎亦知音，闻康昆仑奏琵琶曰："琵声多，琶声少，是未可弹五十四丝大弦也。"（《新唐书·让皇帝宪子琎传》）

号称琵琶第一手之康昆仑，尚不能弹五十四丝大弦，则弦之紧张度可想。再者，大琵琶用大拨或铁拨，运拨时又疾若风雨，其袭击弦索时之猛烈又可想。这样弹法，轸子岂能不松动，弦线岂能不松弛？为解决此问题，便将颈项曲折至九十度，以加强其抗拉强度，亦即是《乐府杂录》所说的"便于急关"。至于直项琵琶与五弦琵琶，器小弦细，张力小，拨亦小，绞紧后不易松脱，故无须曲项。

现代琵琶照其紧张度来说，似可无须曲项，今減至六十度左右者，犹有"告朔饩羊"之意欤？

《管子》琴弦：下徵一〇八丝，宫弦八十一丝。梁武之通，

黄钟弦用二百七十丝。《礼记·月令》及《乐记》孔疏：黄钟宫弦亦皆八十一丝。何以曲项琵琶大弦仅五十四丝？殊不可晓。岂此单位“丝”（亦称“纶”）亦有粗细耶？现代胡琴细弦用六十丝（生丝），最粗者用二千四百丝，古今之不相侔若此。

印度乐律浅说

§38 燕乐调的整理，国人责无旁贷

在§22中已说过，二十八调中，外来乐调约为十调，中国乐调约近二十调。中国乐调的调数虽多，然其性质，不很明瞭，论此者少。如《乐书要录》(凡十卷，名为武则天撰，实为则天令周思茂、范履冰、卫敬业撰，见《旧唐书》卷六《则天皇后纪》，此书我国已失传，日本尚存三卷)，其中止旋十二宫，不载燕乐调。

唐人书中记燕乐调者今惟得二书。一、《新唐书·礼乐志》(此为欧阳修撰，必根据唐代史实。)二、《乐府杂录》。这些是后人研究燕乐调的最主要的资料。此外，则有《唐会要》，仅得十四调，内一调不明。在这二十八调中，有一部分显然为外来的，一部分是中国的。从表面看来，中国乐调，均是均，调是调，条理清楚，似乎用不到整理；至于外来乐调，则比较困难。然有《隋书》一节文字可寻，或不至艰于索解。但是把二十八调仔细研究之后，觉得困难重重，有治丝益棼之苦，无怪这燕乐调至今尚在蒙昧之中。《燕乐考原》等书，无异隔靴搔痒，《隋唐燕乐调研究》，亦未能竟委穷源，所得仅见一斑，何尝得窥全豹？且症结所在，完全没有解开，仅七调名的语原，稍有

阐发。探微索隐，正有待于国人，抉别爬梳，讵责任之旁贷！

§39 苏祇婆琵琶调

《隋书》卷十四：

周武帝(宇文邕)时有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国(按：时在公元568年)，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云："父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。"以其七调，勘校七声，冥若合符。

一曰"娑陁力"，华言平声，即宫声也；

二曰"鸡识"，华言长声，即商声也。(按：原文作南吕声，《燕乐考原》作商声，是。)

三曰"沙识"，华言质直声，即角声也。

四曰"沙侯加滥"，华言应声，即变徵声也。

五曰"沙腊"，华言应和声，即徵声也。

六曰"般赡"，华言五声，即羽声也。

七曰"俟利箑"，华言斛牛声，即变宫声也。

译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓"均"也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。

这是古籍中关于外来乐调最详尽的记载。传述这乐调的人是苏祇婆，他是龟兹人，善胡琵琶，他说的当是琵琶调。

§40 龟兹音乐源于印度

龟兹琵琶，其实不是龟兹原产，乃传自印度。龟兹的文化，很多得自印度，所以这琵琶调实为印度调，因龟兹的媒介而传到中国内地。龟兹在西域诸国中音乐文化最高，音乐的传习最盛，且有不少乐工来到中国内地，传来许多乐曲、舞曲和乐器。所以隋、唐时代十多种外族乐中，惟龟兹乐最占势力，即天竺乐也有不及。因为它地处西陲，两汉、北朝及隋、唐时代常设官镇守于此，地理和政治上的关系最称密切。

《大唐西域记》说：

> 屈支国文字，取则印度，粗有改变，管弦伎乐，特善诸国。

向达教授著《苏祇婆龟兹乐七调之研究》一文（载《学衡》第54期，以下简称向文），多方证明龟兹文化导源印度，音乐亦出自印度。又称：秦、汉以前，印度势力已及龟兹。龟兹曾为印度阿育王太子法益的封地。北印居民有迁至于阗一带者。苏祇婆琵琶七调，亦出自印度。他说：

> 苏祇婆之琵琶七调，实与印度音乐中之北宗，即印度斯坦尼派（Hindostani School）有相似者，或竟出于北宗，为其一派。

苏祇婆琵琶有七调，七调似即七声，阅《隋书》原文可知。然则，印度是否用七调，七调是否即是七声，苏祇婆七调是否与印度七调相符合呢？这都是应有的疑问，而为研究隋唐燕乐调时所当解答的问题。要解答这些问题，不可不从印度乐调中一探究竟。

§41 印度音阶及其"律"

向文又说：

> 印度北宗音乐有七音，其音名为：sa、ri、ga、ma、pa、dha、ni。

按：此七音为简写，其全文为：(各书拼法微有不同，尚无大差异)

sa = ṣaḍja

ri = ṛiṣabha

ga = gāndhāra

ma = madhyama

pa = pañcama

dha = dhaivata

ni = niṣāda

日本林谦三著《隋唐燕乐调研究》一书(郭沫若译，商务印书馆印行，以下简称林书)，他综合了东西洋、印度学者的论说，以为：印度音乐用 sa 律音阶(ṣaḍja grama)，此外尚有 ma 律和 ga 律。sa 律的七音，为：sa、ri、ga、ma、pa、dha、ni。所有音名、次序及拼法与向文同，不过没有说北宗、南宗而已，故不再举例。林书又说：

> 龟兹乐……其乐调实源于印度。……苏祇婆所传的龟兹乐调名都是梵语，毫不足异。其乐调不仅限于名称，连调之性质、调之高度，都是来自印度乐调。唐俗乐二十八调，可以说是以龟兹为中介而传入了中国。而稍稍华化了的印度乐调。(见 121—122 页)

把俗乐二十八调，说成尽是印度乐调，未免武断。惟二十八调中有部分的是印度乐调，则是事实。他说调之性质、调之高度，都来自印度，此说亦当修正。只能说同于印度。同于印度者，谓中国之调与印度调基本上相同是也。例如张文收律无射均四调：仙吕宫、林钟商、林钟角、仙吕调等，无论如何这是中国调，决非印度乐调。难道调是中国自有的，而调之性质，调之高度，则中国自己没有，而要来之印度么？林书自“燕乐二十八调”以下诸章所作的种种研讨，即本此精神立论，证明中印乐调是符同的。若因符同而说“都是来自印度”，又不免于武断。

日本田边尚雄著《中国音乐史》一书（陈清泉译，商务印书馆发行，收入《中国文化史丛书》第二辑，以下简称田边书），书中所说的印度音阶，也是此七音：

音　序	全　文	略　称
第一音	shadja	sa
第二音	risabha	ri
第三音	gāndhāra	ga
第四音	madhrama	ma
第五音	pañcama	pa
第六音	dhaivata	dha
第七音	nishādā	ni

田边书中也说到 ma 律和 ga 律，这二律的音阶见后。

§42　印度七调碑上的音阶

林书又记一九〇四年在南印度普都可台州库儿米亚马来

(Pudukkōṭṭai kuḍimiyāmalai) 发现的七调碑（大约七世纪时物，约当中国隋文帝仁寿元年至武后久视元年，601—700），碑上也记载着七音，为：

sa ra ga ma pa dha na

这不知是否为南宗？用的也是这七音，惟 ri、ni 二音，改为 ra、na，其韵母皆用 a，此外悉同。

七音之外，又有 a (antara)、ka (kākalī) 二临时音，a 在 ga、ma 之间，ka 在 na、sa 之间。其实，隋代乐调中也可找到这临时音的痕迹。郑译所作的应声，相同于临时音 a，这极可能是从苏祇婆那里传来的。其时间大约在开皇时代，为公元六世纪末，而苏祇婆之入中国，为公元 568 年，则其传入龟兹，当更早于此，似乎要在七调碑勒成之前了。然乎，否乎？

§43 印度音乐吠陀中的音阶

日本武田丰四郎著《印度古代文化》一书（杨錬译，商务印书馆发行，以下简称武田书），其中"音乐吠陀"一章，也记着七音，为：

音序	全文	略符	译义
第一音	shadja	sha	具六
第二音	risabha	ri	神仙曲
第三音	gandhara	ga	持地调
第四音	madhyama	ma	中令
第五音	panchama	pa	等五
第六音	dhaivata	dha	明意
第七音	nishada	ni	近闻

上表中的音名和次序与各书亦尽相同，惟 sa 作 sha。武田书又称：

> 具六为第一音，近闻为第七音，是印度一般音乐书中所承认的。

书中语意极为肯定，可见印度一般音乐书中所记的音阶，都是这七音，以 sa 为第一音，以 ni 为第七音。这是 sa 律音阶，毫无疑义。

§44 苏祇婆调与印度乐调的比勘

前文已经说明印度乐调用 sa 律，林书又称：

> 苏祇婆调之出于印度乐调，断无可疑。（26 页）

如此说来，苏祇婆调该得是 sa 律了。它的七声和七调的次序，应当和 sa 律完全相符。但是一经比勘，即刻发现：不符！这为什么呢？这是急须解答的一个重要问题。

中国以七声组成七调，这七调的调名，便是七声的声名，"调依声而立"，所以调名和声名是合一的。譬如说：把宫声为主音而组成的调，便名为宫调，把商声为主音而组成的调，便名为商调，角、徵、羽及二变之调均准此。因此，一见调名，则所有主音、音阶、用字等等，一概可以推想得之。雅乐以十二律和七声相旋而成八十四调。这八十四调的调名，无一不以本调所在之律（均）和所得之声（调）相合而成。譬如：姑洗均的商调，名为姑洗商，一望而知这是姑洗均，即是以姑洗均的商声蕤宾为调；如林钟均的羽调，名为林钟羽，这是林钟均，以林钟均的羽声姑洗为调。其音阶：一为商调音阶，一为羽调音阶；其高度：一为姑洗，一为林钟；其用字：一为姑洗均之七律

姑洗、蕤宾、夷则、无射(或南吕)、应钟、大吕、夹钟；一为林钟均之七律林钟、南吕、应钟、大吕(或黄钟)、太簇、姑洗、蕤宾，各均都以本均的七律为其七声。

印度的调名便不然，有即用声名为调名的，大多数用特制的专名。用声名为调名的调，大家一望而知，用专名的调，我人便不易索解了。何况，时代已相去了十三、四个世纪了，空间的距离有万里之遥，一用拼音文字，一用单音文字，又不知在什么时代由印度传到龟兹，再由苏祗婆传授给郑译，把它记录下来，再经唐人之手著在《隋书》中以传到现代。在时间方面已有这样许多周折，于读音及字义方面岂能没有转变，于刊写方面又岂能没有讹舛，有一于此，便益发难于探索了。

我国乐调中也有许多特制的调名，这大多在琴调中，余为瑟调、琵琶调等。琴调的调名常用专名，如《千金调》、《感神调》等，见《碣石调幽兰谱》；楚调、侧调等为琴调，又为清商曲调，已见前引；金风调为燕乐调，见《唐会要》；枫香调、玉宸宫调为琵琶调，见《乐府杂录》；移风调亦为俗乐调，见陈暘《乐书》；其他种种，不可殚记。上举各调中，除玉宸宫调知为黄钟宫调外，其余都不明瞭，移风调但知为羽调，不知其为七羽中之何羽；金风调、枫香调，应是二十八调之一，但无法确定其为何调。唐玄宗有《金风乐》一卷，见《新唐书》卷五十七《艺文志》及《宋史》卷二〇二《艺文志》，可知这也是琴调，而其均与调都不明。这些都是中国调，尚且不够明瞭，苏祗婆调之难于瞭解，亦理所当然。

幸而印度七声的次序是已经明瞭的，并且是决然无疑的，《隋书》中七调的次序，也久已确定了的，而且知道七调便是这七声组成的，如此，只要能够证明苏祗婆七调中的某一调即是

印度七声中的某一声，则其他六调都可迎刃而解。除非苏祇婆所传，郑译所述，《隋志》所记，或有失实之处，这样，则其他六调尚有问题，但是能够证明其中确有失实之处，则其不失实者为何，不也是已经解答了吗？

§45 般赡调即 Pancama 调

试将七调和七声对看，我们便立即可以指出这般赡（或作瞻）应当即是 Pa（Pancama 调。向氏亦曾考证以为般赡调即印度斯坦尼派七调中的 Panchama 调。他说：

> 印度斯坦尼文与梵文同源，其发音亦无大殊，音乐调名术语。印度斯坦尼文与梵文尤为相近。今以所考知之般赡、娑陁力二调及旦，与北宗诸音名比合，次序如次：
>
> （1）般赡调　此显为印度斯坦尼派七调中之 Pañchama 一调，梵文作 Pañchamah 译云等五，又第五声，此字全音，本应为般赡摩……故愚谓般赡即般赡摩也。般涉与般赡可以对转，故般赡与般涉无别……此调正音，应为般赡。

按：此调《隋志》作“般赡”，《通典》和《宋史·律历志》作般瞻，《乐府杂录》、《唐会要》、《新唐书·礼乐志》、《宋史·乐志》等都作“般涉”。

田边书二〇四页亦云：

> 七音之中，般赡即为印度之 pancama，如高楠顺次郎所述。至于其他之名字，尚无何等之研究；此为梵语或波斯语，殊未可明，……兹仅就与印度乐调名之类似者言之，则鸡识类似 Kaishiki，沙腊类似 Sarang，俟利箑类似

Kalien，而其果有关系与否，则未可断言。

同书六十二页云：

> Panchama 调全与盘涉调同，余认为调名明为来自印度者。（二〇二页所述同）

盘涉调即般涉调之日本名称。田边指明调名来自印度者，只举出盘涉一调，其他三调则认为类似，“果有关系与否，则未可断言”，何能说成二十八调都来自印度呢？何况苏祇婆七调犹非即二十八调。

林书二〇一、二〇六页有云：

> Pañcama “第五”有般赡、般涉等译音。（1）、七声之一……（2）、又为七 Raga 之一。

Raga 为色、为情之意，也有调义，般赡即中国羽调也。

§46 《隋书》中声名与调名的次序不符

从上可知，向氏及日本的高楠氏、田边氏、林氏一致认为般赡即 Pañcama。这 Pañcama 一字，既以名声，亦以名调，这是声名和调名合一的调。这般赡调以 pa 声为主音，乃决然无疑的。若以苏祇婆七调和印度七声相配，则将如下表：

七声	sa	riga	ma	pa	dhani
七调	沙陁力	鸡识 沙识	沙侯加滥	沙腊	般赡 俟利箑

在上表中，七调和七声的关系，显然不符，般赡调所当者为 dha，而非 pa。我们假使仔细审辨《隋志》原文，其中也有矛盾，如云：“六曰般赡，华言五声，即羽声也”。“六曰般赡”

者，谓第六调为般赡调也，“华言五声”者，谓般赡为第五声也。“调”为第六而“声”为第五，声与调的次序不符。按武田氏及向氏，对于Pañcama一字都解为“等五”（云根据《佛教辞典》）。武田书又说：“第五音的等五，是从身体五处生出之风所生”。可见 Pancama 为第五声决没有错；而调为第六，应该也是无疑的；然则声与调的次序不符，这为什么呢？《隋志》尚有“即羽声也”四字，这是郑译所下的按语，安知不因“六”曰般赡，才解为羽声的，这“羽声”二字，未可以为 pa 声“音序”之证。

关于这一问题，各家都未注意，惟向氏最先说到这问题，不过，向氏所剖析的，尚还不是真实的症结所在，所以这问题依旧没有解决。

§47 向文中有可商榷者一

向文称：

今日用西乐对比中乐之结果，则般赡属于西乐A调，惟按印度北宗音乐，般赡属于西乐之G调，而《隋志》所记，较之高出一调。据《隋志》所记，其二半音一在第四音与第五音之间，一在第七音与第八音之间，故其旋法属于吕旋，而印度北宗音乐，以娑陁阇一调为始之音阶（Sadja grama）（按：1958年版作Sa-grama），其各音音程之大小情形如下：

sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni
4	3	2	4	4	3	2

其 ga、ni 二调俱为半音，故若依日本雅乐旋法比对，附照西乐音符，式当如下：

北宗音名	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni
西洋音符	c	d	e	f	g	a	b
雅乐旋法	宫	商	嬰商	角	徵	羽	嬰羽

是盖属于律旋，极似律旋的短音阶之下行。旋法上有律吕之别，此所以苏祗婆七调中之般赡调高出于印度北宗音乐中之般赡调一调也。

向文中："今日用西乐对比中乐之结果，则般赡属于A调"云云，此话正合。今日的西乐，多用大调，这在中国调法上为徵调音阶，并不是宫调音阶。据作者研究，苏祗婆调的基调也是徵调(ni 首音阶)，与大调合。大调中的 A 为第六音，般赡正是第六调，亦合。在西乐中，也正有把 A 为主音而组成的一种音阶称为小调。这小调以中国调法来说，为角调音阶，并非羽调，盖徵调的羽声，即宫调的角声也。这般赡正是角调音阶。

宫调　宫—商—角—变徵徵—羽—变宫宫

徵调　变徵—徵—羽—变宫宫—商—角变徵

角调音阶　角—变徵徵—羽—变宫宫—商—角

pa　调　pa—dha ni—sa—ri ga—ma—pa

向文说："惟按印度北宗音乐，般赡属于西乐之 G 调"。按北宗音乐为 sa 律，pa 在 sa 律中为第五声，相当于西乐之第五声 G，亦合。pa 在 ni首音阶中原为第六声 A，今转在 sa 首

音阶中成为第五声 G,这是必然的。若是因为他在此为 A,在彼为 G,因谓苏祇婆调的般赡比之北宗音乐的般赡高出一调,这是不真实的。其所以见得有高低者,因为调首已换之故,ni 声低而 sa 声高也,于是 pa 声的次序,亦随之而变,虽有 A、G 之异,然无高低之分,所谓第五与第六者,原不在同一音阶中,故不能凭其次序以为高低也。如以高度来说,则 pa 声并未有所高低。向文所说的 A,即向文所说的 G,这 A 与 G,在此不能代表高度,仅可作为第六与第五的代用词而已。

印度北宗音乐为 sa 首,但苏祇婆调是 ni 首,ni 比 sa 低一音,故 ni 调中第六音 A,相同于 sa 调中之第五音 G。A 与 G 本差一音(调),其差数适与调首改变时所生的差数相抵消,因此成为等音。这便是次序不足为律度高低之证。向文谓苏祇婆调中之般赡调,高出于印度北宗音乐中之般赡调一调者,即因不知苏祇婆调为 ni 首音阶之故。倘使认为苏祇婆调与北宗音乐同为 sa 律,试问:在 sa 律音阶中 pa 声的位次成为第六,而曰:"六曰般赡"了呢?既是"六曰般赡",则其调首,不能不是 ni。我故曰:苏祇婆调为 ni 首音阶,盖亦徵调(下徵)也。

§48 向文中有可商榷者二

向文所谓:"其二半音一在第四音与第五音之间,一在第七音与第八音之间,故其旋法属于吕旋。"这也有商榷之处。

何以知是半音一在第四、第五音之间,一在第七、第八音之间呢?所根据者,太约《隋志》所说的变徵、变宫二音。这根据是不错的。惟是,这样的音阶在中国雅乐调法上谓之"宫调

音阶”，和日本的吕旋不同。

日本乐调中之所谓“雅乐吕旋”，实为商调音阶，并非宫调音阶。比之苏祇婆调也有不同，苏祇婆调既非宫调，亦非商调（吕旋），又非羽调（sa 律），这是研讨燕乐调时不可不先辨明的。

音序	1 — 2 — 3 — 4 ▽ 5 — 6 — 7 ▽ 8
宫调音阶	宫—商—角—变徵▽徵—羽—变宫▽宫
商调音阶	商—角—变徵▽徵—羽—变宫▽宫—商
雅乐吕旋	宫—商—角▽婴角—徵—羽▽婴羽—宫

（▽为半音所在处。日本雅乐吕旋有婴角、婴羽而无二变，可知其调法相同于商调音阶，其二半音一在第三、第四音之间，一在第六、第七音之间，都比宫调音阶移前一位，阅上表甚明。）

按调法：徵调与宫调只差一半音，其余各音完全相同，徵调的半音在纯四度小吕，宫调在增四度蕤宾。严格地说，惟增四度蕤宾才得称为变徵，纯四度小吕应称为下变徵或清角。所以蔡元定特称之为“变”，去其“徵”字，以免和蕤宾变徵相混淆。在中国调法上，以蕤宾为变徵者，才是真正的宫调音阶。《隋志》既说是变徵声，则苏祇婆调应该是宫调音阶了，但是不然，如以苏祇婆调为与北宗音乐的 sa 律相同，则应该是羽调，不是宫调，此其一。在古籍中也有称小吕为变徵的，不是有

了变徵便可肯定它是宫调音阶的，此其二。

《晋书·律历志》荀勖下徵调法：

林钟为宫　南吕为商　应钟为角　黄钟为变徵

太簇为徵　姑洗为羽　蕤宾为变宫

这黄钟也是纯四度，等于小吕，也称为变徵，可见在下徵调法中这纯四度音可以称为变徵的，苏祇婆调正是这下徵调。所谓变徵者，正是这小吕。这是最好的例证。即如郑译本人，尚有其他例子可引。《隋书》卷十四说：

译（郑译）又与夔（苏夔）俱云："案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义，清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。今请雅乐黄钟宫，以黄钟为调首，清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。"众皆从之。

这也是以小吕为变徵，也是徵调。是故，在没有确定苏祇婆的变徵确为蕤宾之前，没有理由可以肯定苏祇婆调为宫调音阶的。相反的，以苏祇婆调为下徵调，这倒是极好的证明。

§49　向文中有可商榷者三

向文以娑陀力为"娑陀阁"，此话又可商榷。他说：

娑陀力调为印度北宗音乐中之 Shaḍja（又作 Ṣaḍja）一调也。北宗此调对音是娑陀阇，比之《隋志》，仅异末声。故就译音而论，娑陀力当即北宗之娑陀阇调也。娑陀阇一辞，义为具六，又第一声。具六者何？谓具鼻、喉、胸、腭、舌、齿所发之声也，第一声者何？谓为八音之首也。北宗之 Shaḍja，当即娑陀力调矣，至于尾声有异，则或缘于传讹。

上文在1958年版中已删去，本编所以留存者，因尚有其他论点加以申述，不徒 Saḍja 非即婆陀力也。

以婆陀力为 Ṣaḍja，林氏已言其非。林氏说婆陀力即七调碑中 Sadharita 的对译。林书四十三页"（注三）"说：

田边尚雄氏又因为与近世印度的 Ṣaḍja grāma 相当，便直接以 Ṣaḍja grāma 第一调 Ṣaḍja 为沙陀调。（田边《论印度乐律与林邑乐的沙陀调之关系》——《东洋学艺杂志》三十五卷）向达氏也和田边氏相类，以为沙陀＝Ṣaḍja（《七调考原》）但唐的沙陀调出自隋的娑陀力，本是宫调，原名都已经判明了，这些学说不用说是该遭摒弃。

林氏否认娑陀力即 sa 律（Ṣaḍja grama），这是对的。娑陀阇（sa）是羽调，娑陀力是宫调（实为徵调），先已不符，这便是但求语原相近而不问调性时所发生的错误。甚且有望文生义者，如伯希和亦不能免。sa 为 sa 律的第一声，娑陀力为苏祇婆七调中之第一调，这都是肯定的，但娑陀力非即 sa，因调首不同，如以娑陀力为 sa，则不能不认娑陀力为羽调，其矛盾又立见。

林氏认沙陀调为宫调，其说也当修正，兹附论于此。林书附录十七"Ṣaḍja-grāma"条有云：

结声 ma（商），中国之商调也。（205页）

又"Sādhārita"条云：

结声 ma（宫），中国之宫调，尤其沙陀调。（205页）

以娑陀力为宫调，以 sa 律为商调，这原是就苏祇婆调本体所作的说法，并不符合中国雅乐上的调法。以中国调法言，娑陀力是徵调，sa 律是羽调，乃决然无疑的。所谓"中国之商调"、"中国之宫调"云者，都是指的苏祇婆的。《隋志》的话，成为千古乐家眼中的障翳，其实《隋志》并没说错，它本是就苏祇婆调

本体说的。苏祇婆调是下徵《晋书·律志》下徵调法云："林钟为宫……"，它的宫声是林钟，后世乐家偏偏看作黄钟；它的调法是下徵，后世乐家偏偏看作是黄钟宫，无怪其所为辄左了。

向氏于一九二六年发表此文，这是我国学者以印度乐律来阐释苏祇婆调的第一人，苍茫独立，自是一篇值得称赞的文章，（法国及日本学者的研究，早于向氏，惟林书的出版，已在向文之后十年了。）对于这门学问，可算是做了一次啟蒙工作。作者因为珍视这篇文章，所以特作短文三节，提出商榷，其他不遑悉论。

以上三节商榷文字，大约写于1952年前后。1958年在《唐代长安与西域文明》一书中读得附注（见原书75页）说："先后读得 Sylvan Levi 及伯希和诸氏文，始知旧说多疏"云云。又读《论唐代佛曲》一文，已纠正《敦煌发见之佛曲》一节所说的错误，本想把我上面三节文字删了。继而想到，向先生在结集《唐代长安与西域文明》一书时，关于"七调考原"，仍用三十年前旧文，订正得很少，惟在附注中表示"旧说多疏"而已，"疏"者何？又未有一字述及，然则我的这三节文字，尚不无一提的价值。

嗣读得烈维（Sylvan Levi）的《龟兹语考》（冯承钧译，《史地丛考》本，民24商务版），其中关于七调名的话，仅有：

> 细考右述诸声（按：即《隋志》所载之七声）之名，不难知三声（谓第三声也，按即沙识）之为 Sadja，六声（按即般赡）之为 Pancama，七声（按即俟利箑）之为 Vṛsa，四声（按即沙侯加滥）之为 Saha grama，皆梵文乐律专名，足证龟兹之已取法于印度矣。

文中以 Sadja 为沙识，可纠正向文以为娑陀力之误，林书亦有论及。以般赡为 Pancama，则各家都同。以沙侯加滥为 Saha grama，以俟利箑为 Vrsa，则林书亦尝征引及此。然则烈维所举之七调名，各家所述多同，对于我所提商榷之点，则未有直接或间接的帮助，并不感得这三节文字已经不需要了，我因此依旧保留着，虽未必正确，在我个人则已经尽了一得之愚了。

§50 附论日本的两种旋法

日本调法中有所谓“雅乐律旋”和“雅乐吕旋”，因上引向文都曾提及，故略述之。就中国调法说，雅乐律旋是羽调，雅乐吕旋是商调，其调式如下：

羽　　调：羽—变宫▽宫—商—角—变徵▽徵—羽

雅乐律旋：宫—商▽婴商—角—徵—羽▽婴羽—宫

商　　调：商—角—变徵▽徵—羽—变宫▽宫—商

雅乐吕旋：宫—商—角▽婴角—徵—羽▽婴羽—宫

这两种调法，都无二变，各有五正声和二婴声，“婴”犹中国之“清”，乃高半音。

日本古代文化，多从中国吸收过去，音乐亦然。中国古雅乐重宫调，清乐重商调，何以日本这两种旋法乃用羽调和商调呢？这是耐人寻味的事。据作者推测，这也是受了印度音乐的影响。周、隋间和唐初盛行龟兹乐（属印度系），这种音乐，当时曾泛滥到雅乐的领域中，隋唐两代，又正是日本大派其“遣隋使”、“遣唐使”到中国留学，大量吸收一切文化的时期。这两种旋法，恰正相当于印度的 sa 律和 ma 律（或 ma 调）。印度的主要乐调是 sa，又一为 ma。sa 是羽调，ma 是商调，日本这两种旋法恰正和它相合，应当不是偶然的。

sa 律音阶　sa—ri ▽ ga—ma—pa—dha ▽ ni—sa

雅乐律旋　宫—商 ▽婴商—角—徵—羽 ▽婴羽—宫

ma 律音阶　ma—pa—dha ▽ ni—sa—ri ▽ ga—ma

雅乐吕旋　宫—商—角 ▽婴角—徵—羽 ▽婴羽—宫

日本旋法中尚有“固有律旋”，因与本篇无关，故不赘。

§51　释“旦”

以旦字译作声乐上名辞，始见于《隋志》。《隋书》卷十四：

> 然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓“均”也。

“旦”字这样用法，在《隋书》中惟此三点。这三点的用法各不

相同。琵琶以宫、商、角、羽四声为经，以黄、大、夹、仲、林、夷、无七律为纬，在文辞上尚还需要设立两个名辞，既可以概此四声，又可以概此七律，然后便于称述。概此七律者谓之"均"，概此四声者谓之"旦"。均同律而异于律，旦同声而异于声，其含义有广狭之分。声则只此一声，旦则总合四声，且可以贯七均；律则只此一律，均则兼赅七律，且可以统四声。是故，声与律为对待名辞，旦与均亦对待名辞耳。

"旦"字这样的用法，即起于《隋志》，这是外来语的音译，不过以后的乐家，用法不固定，且不多用，仍用"声"字，甚至作"均"字用，这用法也是从《隋志》中来的。"五旦之名"，"旦者则谓均也"二句，便是把"旦"作"均"，然而中国已有均，又何必多此一"旦"？中国文辞中所缺者不是均，而是均的对待名辞。虽习惯上这对待名辞用"声"，然因一字多义故，其所表达的意义不够明确，因此，将一个外来名辞予以音译，以补不足，这是很需要的，可惜用法不固定，反而成为混乱之阶。其中惟"旦作七调"一句，才表达了旦的应有用法。

《辽史·乐志》云：

> 大乐亦有七声，谓之七旦：一曰婆陁力，二曰鸡识，三曰沙识，四曰沙侯加滥，五曰沙腊，六曰般赡，七曰俟利箑。自隋以来，乐府取其声，四旦二十八调，为大乐。
>
> 婆陁力旦　　　正宫……
>
> 鸡识旦　　　越调……
>
> 沙识旦　　　大食调……
>
> 沙侯加滥旦　　　中吕调……

（按：婆陁力误作婆陁力。以七羽属之沙侯加滥，亦误。）

右四旦二十八调，不用黍律，以琵琶弦叶之。

按《辽史》四旦的用法已与《隋志》“旦作七调”的用法同，为四声的总称，虽有时仍称四声，然决不作“均”字用，则可断言。

向文也说到旦，有云：

> 《辽志》亦谓四旦二十八调，其所谓旦，所谓均，即律也。试加考索，则苏祗婆之所云旦，即印度北宗音乐中之that一辞之对音。《隋志》：旦者则谓均也，按“均”字有调度之义……故所谓均，即后来之宫调。今考之印度北宗音乐之旦(that)，义为行列。又印度北宗音乐之称某宫调，亦曰某旦。

向文旨在考察“旦”字的语原及原义，本书则重在正名。印度原义亦作“宫调”，可见《辽史》四旦的用法是符合的，娑陁力旦云者，虽若单纯的一调，其实包举七调，“娑陁力”三字可作“宫声之调”的代用词，所谓娑陁力旦者，即是“宫声之调”的一“行列”。一“行列”有七调，总此七调为一旦。如若于此等处不用旦而用调或用声，意义便不够明确，因一字多义故，容易误解。所以在科学的学术论著中，不可不先确立一个专门名辞，把它的定义固定下来，然后可以统一，而无杂乱之弊。否则，作者与读者都将感到不便，或且引起争议。于是作“释旦”。

下 徵 调

§52 下徵调考略

律有固定性，调有可变性。调依于律，随宫旋转，一律可以构成多种调。隋初，用何妥之议，止用黄钟一宫，后用祖孝孙十四调，这十四调不是固定的调，都可按一定规律移转。其比较固定而经常使用的调，惟清商与下徵。其他所谓调，皆限于某一乐曲用某调，都有个别性，惟清商与下徵则为某一部分乐曲共同使用这个调，有普遍性。例如清商曲多用商调，二十八调的基调都是下徵。

“下徵”二字，见于马融《长笛赋》，有云：“反商、下徵，每各异善”，此为汉代已用下徵调之证；这决非指下徵一声而言，因为下有“每各异善”四字，若仅为声，则无所谓善不善；及构成调，始有美恶之辨。故此下徵二字，决为下徵调无疑。

《宋书·律历志》(《晋志》同)云：

> 晋泰始十年，中书监荀勖、中书令张华，出御府铜竹律二十五具，部太乐郎刘秀等校试，其三具与杜夔、左延年律法同，其二十二具视其铭题尺寸，是笛律也。……诸杜夔、左延年律可皆留。其御府笛正声、下徵各一具(正声调笛与下徵调笛各一具也)，皆铭题作者姓名，其余无

所施用，还付御府毁。

此御府所藏铜竹律，可能是汉魏之物。时晋室初建，此等铜竹律，为魏氏旧藏，魏杜夔、左延年亦尝制律。古律用竹，王莽始用铜，则此二十五具之律，又可能为西汉及新莽时物。其时已有下徵，于此又得一证。(《通典》作御府古今铜竹律)。

《宋志》并有黄钟正声调法、下徵调法、清角调法等三种调法的记载。

下徵调法，《宋志》、《晋志》均载为：林钟为宫

注曰：第四孔也，本正声黄钟之徵，徵清当在宫上，用笛之宜，倍令浊下，故曰下徵。

南吕为商

注曰：第三孔也。

应钟为角

注曰：第二孔也。

黄钟为变徵

注曰：下徵之调，林钟为宫，大吕当变徵(增四度变徵)，而黄钟笛本无大吕之声，故假用黄钟以为变徵也。(按：注首当有"第一孔也"四字，此脱。)

太簇为徵

注曰：笛后出孔也。

姑洗为羽

注曰：笛体中翕声也。

蕤宾为变宫

注曰：附孔是也。

此下徵调法，见于荀勖笛。荀勖十二笛，于正声之外，必兼述下徵。如曰："大吕之笛，正声应大吕，下徵应夷则，长二尺六

寸六分三厘有奇。"在调法中，虽于正声、下徵之外，兼载清角调法，而此十二笛长部分，则止有正声与下徵而无清角。可知对于下徵调的重视，盖当时已盛行下徵调了。

汉代清商，虽云五调，其实多用三调——平、清、瑟。凌廷堪《晋泰始笛律匡谬》说：这三调即下徵、正声、清角三调。经我考证，应该是清角、正声、下徵。平调即清角调，清调即正声调（以正声调笛上的商孔为宫，故为清商），瑟调即下徵调，说详§18。荀勖三调笛，系承列和等所传旧法，和笛则云："自父祖汉世以来相传如此。"此所谓汉，应当是西汉，《晋书·乐志》说："凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可採莲》、《乌生》、《十五》、《白头吟》之属是也。"《白头吟》词，相传为文君作，因谓下徵调在武帝时已有之，虽不中或不远矣。

汉、魏用下徵调是否也受到"胡乐"的影响，尚很难说。西域诸国乐的东来，见于记载者，当以武帝时张骞使西域得横吹曲为最早。崔豹《古今注》三说：

> 横吹胡乐也，张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃》、《兜勒》二曲（或本作一曲），李延年因胡曲造新声二十八解，乘舆以为武乐。

所谓西域，其乐调如何已不可考。汉代清商曲虽以商调为主，然宫、角、徵、羽四调，未尝不用。我们知道徵调音阶比宫调音阶为和谐，宫调音阶中的蕤宾变徵声很刺耳，易为小吕，便谐适得多。因此舍宫调而取徵调，似乎极自然的事，不一定受胡乐的影响。何况当时传来的胡乐是否用徵调，已不可考。从频率计算上可以知道汉代清商律相当的高，近于 g^1，其商调律为 a^1，如故用正徵调，则将为 d^2，因为它太高了，于是降低一阶，致用下徵，也是极自然的事。所以汉代清乐用下徵，其

推动力是否出于外族乐，尚在不可知之数。不过，北朝用的下徵调，则自其所用的“胡乐”中来，乃是必然的。

隋唐下徵调直接源于北周，《周书》卷二十六“长孙绍远传”：

> 绍远所奏乐，以八为数，故梁黄门侍郎裴正上书……持林钟作黄钟，以为正调之首。……高祖（周武帝宇文邕）读史书，见武王克殷作七始，又欲废八而悬七，并除黄钟之正宫，用林钟为调首。……后高祖竟废七音。（按：《北史·绍远传》亦载裴正此议。）

裴正既主张以林钟作黄钟，为正调之首，周武帝亦欲除黄钟之正宫，用林钟为调首，君臣之间，意见适相融合，后来便实行了。“高祖竟废七音”当是“废八音”之讹，观上文“以八为数”及“又欲废八而悬七”可知。

《隋书》卷十四又称：

> 其后帝（按：指周武帝）娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之。

钟石是雅乐，所被者乃康国、龟兹、高昌之声，且把这些外族乐在太乐中学习，于是外族乐侵入了“雅乐”的领域，除钟石等几具乐器外，已没有“雅俗”和“夷夏”之分了。所以祖孝孙说：“周齐旧乐，多涉胡戎之伎。”隋代的雅乐和俗乐都用下徵，其情况不是很明白了吗？其来源不是也很明白了吗？

§53 下徵调的远源

上文说：下徵调作始于汉，这是就文献上载明“下徵”二字

而言。作者很疑心周代已有下徵调，其源不可谓不远。且因此可以证明：这下徵调是中国的土产，不是外来的。惟隋唐燕乐所用的下徵调，有一部分源于外族乐。其中清乐与法曲所用的下徵调，则来自汉代清商，清商出自楚调，是发源于周代。这两大巨流，在隋唐间汇合而朝宗于海，这海便是隋唐燕乐调。

《尚书大传·咎繇谟》：

> 推六律六吕，询十有二变，而道宏广。六律者何？黄钟、蕤宾、无射、太簇、夷则、姑洗是也。故天子左五钟、右五钟，天子将出，则撞黄钟，右五钟皆应，入则撞蕤宾，左五钟皆应。

出撞黄钟者，作黄钟宫之乐，入撞蕤宾者，作蕤宾宫之乐。我国上古代乐制，用六律五声，且用七平均律。在旋宫时应加入“黄钟之宫”一钟，但这“黄钟之宫”钟，一般的都不备，止备六律；在六律上作七平均律制的五声音阶的旋宫，止可以旋成二宫：一黄钟宫，一蕤宾宫。若欲旋成他宫，都必须用到“黄钟之宫”一钟。这便是中国古乐于黄钟宫外所以作蕤宾宫的原由。黄钟宫五声，不用蕤宾一钟，蕤宾宫五声，不用姑洗一钟，而“黄钟之宫”一钟，则两者都不用，其故如下图：

	黄宫	黄	太	姑	蕤	夷	无
黄钟宫	○	宫	商	角	○	徵	羽
蕤宾宫	○	徵	羽	○	宫	商	角

六律可以作两宫之乐，亦唯此两宫之乐可作，余不能。欲解释左右五钟的制度，请阅下图：

左右五钟假想图

右				左	
黄钟	宫	↓	↑	角	无射
太簇	商			商	夷则
姑洗	角			宫	蕤宾
夷则	徵			羽	太簇
无射	羽			徵	黄钟

与《尚书大传》此节文字消息相通者，尚有《礼记·玉藻》：

古之君子必佩玉，右徵角，左宫羽，趋以《采齐》，行以《肆夏》，周还中规，折还中矩，进则揖之，退则扬之，然后至锵鸣也。故君子在车则闻鸾和之声，行则鸣佩玉。

佩玉锵鸣假想图

右(左)	无射	夷则	蕤宾	太簇	黄钟	↑	黄钟	太簇	姑洗	夷则	无射	左(右)
	角	商	宫	羽	徵		宫	商	角	徵	羽	

上图中排列的位置和左右五钟相同，不过，左右五钟图是以天子为主体，自内向外而定的左右，《佩玉锵鸣图》是以君子为主体，趋朝入宫而定的左右，故其左右不同。总之，一边的两端为宫羽二声，一边的两端为徵角二声，两图是相同的，为左为右，则无甚关系。但依《左右五钟图》，则右宫羽而左徵角，古尚右，故先撞黄钟，其理合，疑《玉藻》左右二字误倒。

上两图中，都是一边五声以宫为首，一边五声以徵为首，这是可注意之点。因为用五声音阶，若以宫居中，则必须以下徵为首。我国古代乐论，宫为君，应居中央，故以徵音为首的机会是很多的，这样便产生了下徵调。

《礼记·乐记》说：

昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》。

这张五弦琴的调弦法，现在已不可知了。周代五弦琴上的调弦法，见于《管子》，这是作者所深信不疑的。《管子·地员篇》说：

凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵；有三分而去其乘，适足以是生商；有三分而复于其所，以是成羽；有三分而去其乘，适足以是成角。

作者以为《管子》此文在说"琴"，乃关于琴弦方面的几个问题：一为三分损益法，这是我国古籍中最早的一篇记载；一为调弦法，也是最早的一篇记载。三分损益所求者为琴弦的丝数。此项比率，也适用于弦长、管长及其他种种。

这丝数的比率为：

五音：	徵	羽	宫	商	角
丝数：	108	96	81	72	64

这张图，同时也说明了五弦琴的调弦法，宫弦居中，徵弦居首而角弦居末，这徵弦当然是下徵。今七弦琴正调调弦法，与此正同，惟增正徵、正羽二弦。

从以上例子中，可知以下徵为调首的这种音阶，在我国很古的时代已经有了。"唐虞邈矣"，且不去说它；《礼记》和《管子》，应当可以代表周代的情况，至迟在春秋时代已行用下徵调了。产生的原因，似与宫声居中有关，宫声居中的观念，生于伦理而作始于琴，而六律旋宫一事，为其实践的基础。

张文虎《杂著》甲上《琵琶二十八调考》云：

宫为中声，徵羽在前，商角在后，宫居其中，亦所以尊宫也。《白虎通》言："弦为商音，盛德在火，其音徵 ，故弦

音首徵。"《管子》言五声之数，起于倍徵，自古然矣。黄钟为宫，则林钟为徵。用其倍律为浊徵，而俗工以其声最大，仞为黄钟。隋郑译已有林钟之宫，应用林钟为首，乃用黄钟为首之疑。（按：张引二"首"字，元大德本《隋书》均作"宫"。）

以倍林钟为黄钟，可见张文虎亦有此认识，不单是我一人。

§54 苏祇婆调是ni调，即是下徵调

苏祇婆调是 ni 调，是以浊 ni 声为主音所组成的调。这浊 ni 声在中国乐律上是下徵，故苏祇婆调是下徵调。其证据：

1．苏祇婆七调中的般赡，《隋志》说是第六调，以般赡为第六，则其七调的次序应如下式：

调序	1	2	3	4	5	6	7	8
苏祇婆调	ni	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni
隋志译名	娑陁力	鸡识	沙识	沙侯加滥	沙腊	般赡	俟利箑	
隋志声名	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	
sa律声序		1	2	3	4	5	6	7
声名含义		具六	神仙曲	持地调	中令	等五	明意	近闻

在上表中明白表示苏祇婆调应当是 ni 调，般赡为第六，则调首不能不是 ni，ni 调即就是娑陁力，因娑陁力居七调之首，便称娑陁力为宫调，这是可以理解的。林书称：娑陁力调经一班

人证明是 Sadharita，不是 Sadja，ni 是声名，以此声组成之调则称 Sadharita，原无不可。

印度琵琶调以 ni 调为基调，一般的乐律则以 sa 调为基调，凡浊于 sa 者称为下，故称苏祗婆调为下徵调。下者对正声(sa)而言，徵者就音阶而言。

是的，印度斯坦尼音乐所用的律是 sa 律，是羽调音阶，但苏祗婆琵琶调是 ni 调，是徵调音阶，两者并无矛盾而不可通。

2.《隋书》卷十四：

> 开皇二年，齐黄门侍郎颜之推上言："……今太常雅乐，并用胡声。"

所谓"胡声"，实以属于印度系的龟兹为主，其余都属次要。胡声的结果，则为：

> 今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义，清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。(《隋书》卷十四)

同书卷四十九《牛弘传》：

> 今见行之乐，用黄钟之宫，乃以林钟为调，与古典有违。晋内书监荀勖……制十二笛，黄钟之笛，正声应黄钟，下徵应林钟，……今所用林钟，是勖下徵之调。

我人绝对可信，隋太常乐所用的黄钟宫调，实为黄钟下徵调，这下徵调音阶为：

黄钟均	倍林钟	倍南吕	倍应钟	正黄钟	太簇	姑洗	蕤宾	林钟
七　声	宫	商	角	清角	徵	羽	变宫	宫
下徵调	黄钟	太簇	姑洗	小吕	林钟	南吕	应钟	黄钟

所谓黄钟宫者，实以倍林钟为宫，但这并不是倍林钟宫调，因为用的是黄钟均的七律，故有黄钟而无大吕，其变徵在纯四度，遂为徵调音阶。所谓"是勖下徵之调"者，非谓这下徵调出于荀勖，乃谓这种调便是荀勖所说的下徵调。

周隋间所行的下徵调，来自龟兹，间接传自印度，苏祇婆琵琶便是这种乐调。当时即以这下徵调为黄钟宫调，且以此为基调而转多调，于是一切乐调都生变化，无一能够合乎雅乐调法的了。所以苏祇婆调调法的阐明，乃燕乐调研究上一主要工作，这先决问题不解决，其他问题便无可解说。

雅乐调和燕乐调的对照

雅乐调	宫	商	角	变徵 徵	羽	变宫
燕乐调	变	徵	羽	闰宫	商	角

3．凌廷堪《燕乐考原》说：燕乐之原，出于苏祇婆之琵琶，换言之，燕乐调出于琵琶调。蔡元定《燕乐原辨》论燕乐调云：

唯变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变。

阴阳易位者何？便是去蕤宾易以仲吕，蕤宾为阳律，仲吕为阴律，故说阴阳易位。以仲吕为变徵，这是徵调音阶。

4．蔡元定又说：

变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之闰。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正声，故闰为角而实非正角。

闰即变宫，以变宫为角，即以徵为宫。阅上附表，燕乐的"变"和雅乐的"宫"相对，雅乐即以燕乐的"变"为"宫"，而燕乐的"宫"乃当雅乐的"徵"，这都可以证明这是徵调。

5.《魏书》卷一百九：

太乐令崔九龙言于太常卿祖莹曰："声有七声，调有七调，以今七调合之七律，起于黄钟，终于中吕。

按：七律相生为序，起于黄钟，终于蕤宾。今云"终于中吕"，便是以中吕易蕤宾，成为徵调音阶。

6.《乐髓》的七角独低七律，这是唐下徵与宋正声之证。

7.以日本律的"黄钟"当黄钟调，则壹越当娑陁力，娑陁力是ni，这是下徵调。

关于下徵调的证据至多，以下两节中也有一部分论到这问题，可参阅。本书关于基调方面的主论，即基于下徵，其证据俯拾即是，本节不再一一论列了。

§55 在日本所传唐乐的实例中亦可证实

林谦三《隋唐燕乐调研究》187页云：

日本所传唐乐曲……已经经过了千年的长久的岁月，自然不免有徐徐的变迁，现今所有的和唐代的自不能全同，然亦不能说全异。……把今所传的乐调来加以一瞥时，其未失原义者反是很少的。羽调宁带有商调的性质，商调中转有带羽调之性质者。

又，该书188页云：

后世日本之俗乐调，说者以为是由所谓羽调之通称的"律旋"所胚胎的。然而观其所谓"律旋"实不好说是真正的羽调，在理论上宁当视为商调。……然而乐曲中"婴商"几乎是没有用的，则律旋与其认为羽调，宁可认为商

调或徵调。

例如日本所传唐乐之平调《越天乐》，要读为羽调时，则为商、角、徵、羽、变宫而成，缺少宫声（毕曲羽声），如读为商调时则为宫、商、角、徵、羽而成（毕曲商声），后者转觉贴切。

上文实包含两个问题，应当分别看待。一为唐乐的羽调带有商调性质，一为商调带有羽调性质。羽调带有商调性质，是有条件的，即须婴商一声不用而后可，如若无此限制，无疑的还是羽调。至于商调带有羽调性质，未见限制，则是无条件的。即是说：唐乐的商调简直是羽调。

商调带有羽调性质者，因唐乐的商调原本是羽调，这也是下徵之故。以徵为宫，则以羽为商，故其商调原来就是羽调，不要什么条件。

雅乐调法	宫	商	角	变徵 徵	（羽）	变宫 宫
唐俗乐调	变徵	徵	羽	变宫 宫	（商）	角 变徵

但羽调带有商调性质者，其关键实不在此。阅上表可知唐俗乐的羽调，实在是角调，以般涉为羽，不是般涉实是角（这当然以中国调法言）。羽调之带有商调性质者，因受了某些限制而有所变质。按羽调的特点，为有婴商、婴羽二声；商调的特点，为有婴角、婴羽二声。今将羽调的婴商不用，而其商声又适当商调的婴角，于是所谓羽调者，既有婴羽，又有婴角，而婴商则没有了。这样，与商调何异？这便是羽调带有商调性质的缘由。

商调：	（商）	（角）	变徵（徵）	（羽）	变宫（宫）	（商）
			（婴角）		（婴羽）	
羽调：	（羽）	（变宫）宫	（商）	（角）	变徵（徵）	（羽）
		（婴角）			（婴羽）	

这是人为的变质，与先天的调性无关。因为不用婴商，这才“缺少宫声”，而平调曲（羽调）的商、角、徵、羽、变宫，便相当于商调的宫、商、角、徵、羽（应为徵、羽、宫、商、角）。这是人为的限制，又适逢当然的应合，不是乐调的本然。羽调以羽为调首，商调以商为调首，原本以羽为毕曲者，读成商调时，当然以商为毕曲了。

总之，其一是本质的，且可以籍此证明唐俗乐为下徵调；其一则与本质无关；都不是因时代久远而有变迁。

§56 再论下徵调及徵调法

琵琶调用下徵，乃排比稽钩所得，从种种方面归纳起来，知非下徵不可。不论在调法上、律度上、律名上、调弦法上……没有一处不表示出这是下徵调。这下徵调用到五代末年王朴考乐为止，自宋代起，便用正宫调了。

林书 107 页称：

> 由唐所传来的琵琶诸调律，与后世（按；疑指宋代）燕乐诸调之律不合，似乎要低五律。

同书 55 页又称：

郑译之新律表示着对于太乐之律要低五律。

又 57 页云：

"合"字者徵声，林钟为其正位。

可见，林氏已有低五律的感觉，但没有研究出所以然的原由，漫然以为郑译律低五律，且只在律度上打转，没有把这问题投入到乐调中间去，扩大研究，因此对这问题没有好好的解决。他说郑译律低五律，亦不合事实。郑译未曾制律，何来郑译律？止有郑译调，比水尺高二律（见《隋书》卷七十八"万宝常传"）。其高度为$^{\#}g^{1}$，与铁尺律、梁表尺律都同，与宋律亦同，没有制过低五律的一种律。因当时雅俗乐都用下徵，都要比正声低五律，致有此误会。这低五律的事，非关郑译。林氏所谓郑译律者，殆指他译的苏祗婆琵琶调。

隋代共有四种尺律：玉尺、铁尺、水尺、梁表尺。其中玉尺和水尺较低二律，水尺造而未用。开皇初用玉尺，大业二年以后用梁表尺，在这二者之间用铁尺，绝无低五律的一种尺律，可知此事与尺律无涉。但当时的乐调比之尺律确是要低五律，这是事实。这低五律的调即是下徵。

《晋书・律历志》卷十六：

正声调法：黄钟为宫　应钟为变宫　南吕为羽　林钟为徵　蕤宾为变徵　姑洗为角　太簇为商

下徵调法：林钟为宫　南吕为商　应钟为角　黄钟为变徵　太簇为徵　姑洗为羽　蕤宾为变宫

这便是用黄钟均的七律而以倍林钟为调首的一种调。杨荫浏《中国音乐史纲》称此为新音阶，新者对旧有的宫调音阶而言也。这是徵调音阶，是下徵。

	倍林	倍南	倍应	正黄		太	姑	蕤▽	林	南	应▽	清黄
黄钟调法				宫		商	角	变徵▽	徵	羽	变宫▽	宫
下徵调法	宫	商	角▽	变徵		徵	羽	变宫▽	宫			
徵调调法	徵	羽	变宫▽	宫		商	角	变徵▽	徵			
倍林钟宫调	宫	商	角		变徵▽	徵	羽	变宫▽	宫			

苏祇婆调便是这下徵调，隋唐燕乐调亦就是这下徵调，如谓隋唐燕乐调即从苏祇婆调中得来，则与史实不符。苏祇婆调等于一面镜子，可用以照见隋唐燕乐调的面目而已。

下徵调应包含下列几项条件：

以黄钟为均；

以倍林钟为调首，以之为宫；

以倍林钟为黄钟，并以为黄钟宫调；

以此黄钟宫调为基调，而转各调。

于是：

1. 因以倍林钟为调首，故此正声低五律。

2. 因以黄钟为均，林钟为调首，故为徵调音阶，变徵在小吕而不在蕤宾。

3. 因以倍林钟为黄钟，于是律调等都变了。(一)律名如旧，而高度全非；(二)合之正声，无一是处。

4. 因以此为黄钟宫调，且以此为基调而转各调，于是所谓：

宫调实为徵调
商调实为羽调
角调实为变宫调
变徵调实为宫调
徵调实为商调
羽调实为角调
变宫调实为变徵调

因这重大的转变，所有律名、均名、调名以及调的性质、调的高度、律的高度等都变了，名与实完全不相符，千年来不知迷乱了多少乐律家。

这下徵调的正名，应为“黄钟下徵调”。

或曰：琵琶用下徵调，已被证明，似可无疑的了。至云：以下徵调为宫调，以羽调为商调，以变宫调为角调……，恐非事实，疑所谓下徵调者，止变高度，不变调法，即以下徵为宫声，并不以为宫调，所有调法，仍从雅乐。

曰：这问题作者已考虑到，但鉴于§54所引《隋书》卷十四：“清乐黄钟宫，以小吕为变徵”之说，更就本节所引《晋书·律历志》“下徵调法”以黄钟为变徵的话，便不能不信这是事实。既是说调法悉从雅乐，何以不用大吕为变徵而用黄钟？清乐黄钟宫不用蕤宾而用小吕呢？于事理上，也决不会于宫调独用徵调调法，于其他六调，则各从本调，如此反复无常，反而不合情理。

对于下徵调一观念，不可十分执着。所谓下徵调者，乃二十八调的基调为下徵调，非每一调都是下徵也。譬如二十八

调中之七宫，论理，都是宫调调式，其实不然，乃是七个徵调。又如七商，论理，都是商调调式，其实不然，乃是七个羽调；因为以徵调为宫调，由此转出的商调，便成羽调。又如七角，论理，都是角调，其实不然，乃是七个变宫调；因为以徵调为宫调，由此转出的角调，便成变宫调了。同理，所谓羽调者，实质上为角调，因二十八调都由一个基调——徵调转出，以徵为宫，所有的调性都变了。是故，二十八调中，真正以下徵为调的，止有一调，即"娑陀力"；此调以倍林钟为结声，即以 ni 结，在谱字是合"六"字。以 ni 结声的调，尚有越调、商角、中吕调三调，但这都不是徵调。七宫虽都是徵调，但除娑陀力外，其他各调都不以ni结。所以真正的下徵调，止有一娑陀力，所谓二十八调的基调者，便是这娑陀力。例如雅乐有八十四调，名为以正黄钟宫为基调，其实八十四调中，真正以正黄钟宫为宫而以正黄钟宫为结声的，也只正黄钟宫一调，其他都不是，其理相同。

唐人以"合"字配倍林钟，作为黄钟，且作为宫声。宋人则以"合"字配黄钟，作为宫声。这事宋人都如此说，如沈括《梦溪笔谈补》一：

> 今燕乐只以"合"字配黄钟，下四字配大吕，高四字配太簇，下一字配夹钟……

又说：

> 如今之调琴，须先用管色合字定宫弦，乃以宫弦下生徵，徵弦上生商……（《笔谈》六）

> 朱熹《琴律说》云：

> 今俗乐之谱，"人"则合之为黄（黄钟）也，"マ"则下四之为大（大吕）也……

按：《琴律说》以"人"为合，以"マ"为下四，以"く"为四。在其他宋人著作中，则以"ム"为合，以"㊁"为下四，以"マ"为四，与朱说都不同，余不悉述。

蔡元定《燕乐原辨》：

黄钟用合字，大吕、太簇用四字……

姜夔《白石道人歌曲集》卷一"古今谱法"说：

黄钟、合　　大吕、下四　　……

又，《琴曲·侧商调序》有云：

慢角乃黄钟之正。

又，《古怨·调弦法慢角调》云：

大弦，黄钟宫　　二弦，黄钟商

张炎《词源》卷上"古今谱字"，与白石古今谱法同。

可知宋人一概以" 合"字配黄钟，古琴调弦法虽说是慢角调，但，"慢角乃黄钟之正"。故慢角即同于正黄钟。

到了明代，便不然了。朱载堉《律吕精义》内篇卷六"旋宫琴谱"云：

笙犹律也，吹律定弦，古人本法也；以笙代律，今人捷法也。俗谓正调一弦散声为宫，非也。

又，《五音琴指法》，正调有云：

一弦林钟为徵，吹合字；二弦南吕为羽，吹四字；三弦黄钟为宫，吹上字；

又云：

今琴家俗谱，以第一弦为宫，故姜夔谓黄钟大吕即慢角，……姑洗、仲吕、蕤宾即正调，其说非是。

朱氏对于古琴正调调弦法，亦以一弦林钟为徵(下徵)，以"合"字配之，与燕乐完全相同，盖乐器虽异，其理则同，何况燕乐调

中原有琴调，清乐和法曲中的《王昭君》，便是琴曲。

清代乐家论及这问题的更多，凌廷堪《燕乐考原》卷一说：

> 郑世子（按：朱载堉为明宗室郑王厚烷之子）所云古正调一弦倍徵（原注：即下徵），一弦为黄钟，犹言黄钟为下徵也，燕乐以黄钟配合字，岂非合字即下徵乎？

综合朱、凌二家之说，都以下徵林钟为黄钟，配以合字，则燕乐之为下徵调，还有何疑？朱氏以白石之说为非，因为它与古雅乐不合，其实以合字配黄钟，乃当时事实如此，古雅乐为一事，宋人实际配法又为一事，无所谓是，亦无所谓非。

除凌氏外论到这下徵调的尚有胡彦昇，见其所著《乐律表微·笛律》；又有张文虎，见其《复毕子筠明府书》，都以合字配下徵，不再赘引。林氏见到的几点，明清乐家也都见到，惟措辞各有不同。他把唐宋乐调的高度作比，也是宋人的常识，李照和沈括都已说过，惜大家都未能言其故。

总之，他们都已窥豹得斑而未见其全，全是什么？即把这事实正视起来，再投入到乐调中展开研究，把这下徵调作为庖丁之刀，以解全牛，然后燕乐调之牛可以砉然而解了。

下徵调本身并不是一种律，它是倚在尺律上的一种调，北周、隋初、唐初都用铁尺律，这下徵便是铁尺律的下徵。唐代后用张文收律及魏延陵律，这下徵便是张文收、魏延陵律的下徵，其高度随律而异，并不固定；惟其这样，它总是比正声低五律，不失其为下徵的身分。

比下徵调进一步的办法，便是推行"徵调法"，即不论何种高度的宫调音阶，都可在其原高度上改用徵调音阶，不再拘束于下徵的高度，音阶从高度中解放出来，徵调音阶脱离下徵而

独立，如此，徵调音阶几等于一种“律”，不再是一种“调”，不再束缚于黄钟均及其高度之下了。这比之行用下徵调是更进一步的办法，可名之为“徵调法”。

我国原本有徵调，如清乐有五调，迎气用五引，其中都有徵，但是，这些徵调都受均律及高度的拘束，惟有这“徵调法”是脱离一切依傍的。

§57 隋代清乐亦用徵调音阶

隋代清乐，据《隋书·乐志》所记，亦用徵调。这徵调是正徵还是下徵，则无文字可稽。据事理推断，应当是下徵，若是正徵，则不免太高。《隋书》卷十四录郑译、苏夔议说：

> 按今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义。清乐黄钟宫以小吕为变徵，乖相生之道。今清雅乐黄钟宫以黄钟为调首，清乐去小吕还用蕤宾为变徵。众皆从之。

以小吕为变徵，这是清乐用徵调的铁证，是隋代的雅乐和清乐都用下徵的。魏晋六朝的清商，用商调或下徵与清角，很少见到用宫调。在这种情况下，可见宫调音阶的没落。这没落其实并不自隋代始，早在两汉时期即已不为人所重视了。宫调音阶的尊崇，原出于一班乐律家的主张，是和儒家的音乐理论与伦理观念分不开的。所以它的行用范围，都在雅乐方面，民间乐用得很少，但这不是说绝对没有。

隋炀帝时，曾把收集得来的乐曲一百四曲交太常议修，其中可以看出各调的比重。《隋书》卷十五说：

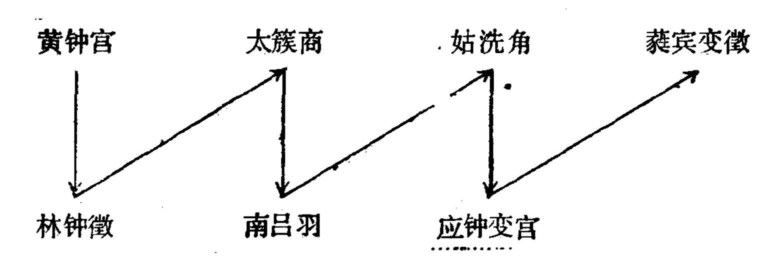
> 帝又诏博访知钟律歌管者皆追之。时有曹士立、裴文通、唐罗汉、常宝金等，虽知操弄，雅郑莫分，然总付太

常，详令删定。议修一百四曲，其：

五曲在宫调	黄钟也
一曲应调	大吕也
二十五曲商调	太簇也
一十四曲角调	姑洗也
一十三曲变徵调	蕤宾也
八曲徵调	林钟也
二十五曲羽调	南吕也
一十三曲变宫调	应钟也

一百四曲中，“应调”止一曲，这是应当的，中国素无此调。其在中国固有的七调中，最少的却是宫调，仅得五曲；二变之调，反而各有十三曲之多，商羽二调最多，各得二十五曲，徵调不多，得八曲。

乐律家所以用蕤宾，这是理论上的事，其理由为“相生之道”如此。相生的次序为：



把这七声七律构成一个音阶，便是宫调音阶。这是八十四调之本，变徵一声所以用蕤宾者如此。小吕之生，在十二律之末，以小吕为变徵便“乖相生之道”，为古乐律家所不取。然在实际上，宫调曲殊不多，可知人们并不喜欢它。周代古乐是否重用宫调，却也难说，《周礼》三大祭之乐凡十二调，其中宫、

角、徵、羽各得三调，宫调未曾独多。楚国的声乐，似重商调，《劳商》之曲，见于《大招》。两汉盛行清商，当然重商调。魏晋六朝，清商依旧盛行，但已渐渐地趋向下徵。北朝用胡乐，当然下徵。隋唐燕乐亦下徵，隋雅乐亦下徵，清乐也用下徵。自汉至唐，可称没有一代真正重用宫调的。名义上重宫调，实际殊不然，这是我国古代乐调史的大概情形。

二十八调中，根本没有一个宫调音阶的调，《唐会要》十四调二百二十二曲，根本没有一个宫调音阶的曲子。宋代虽似重宫调，实际上也只是一个基调而已，真正的正宫调曲，纵非绝无，亦属仅有。白石自变曲十七首，其中没有正宫（宋燕乐的正宫，应当是正黄钟宫）；元以后"黜勾用上"，又是徵调。至于五声音阶，则根本没有调法变化可言了。

§58 应声即大吕、即a、即勾字说

隋太常议修之一百四曲中有一曲应调，这应调是把"应声"做调的。《隋书》卷十四说：

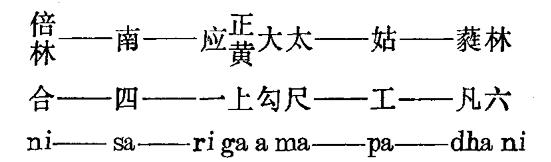
> 又以编悬有八，因作（按：为郑译）八音之乐。七音之外，更立一声，谓之应声。

这应声不是郑译首创，疑北朝时已有之，郑译不过把它作成"八音之乐"而已。所谓"立"，非即创新之谓，乃将固有的把它肯定下来。应声便是谱字中的"勾"。林书57页说："在字谱上'应声'是当于'勾'字。"这是完全可信的。不单如此，应声亦即印度乐律中的临时声"a"，《隋志》说应调大吕，亦可信。

我国自古止用五声、七声，或为十二律，没有八音。所谓八音者：金、石、丝、竹、匏、土、革、木，乃八种质料的乐器，非

音有八。这应声定从外族乐中得来。前文曾说印度七调碑中有 a、ka二临时声，a 在 ga 与 ma之间，ka在 ni 与 sa 之间。印度的 ga调音阶，相同于中国的宫调音阶，以 ga 为黄钟，则 a为大吕，正合。如以琵琶调下徵来说，以 ni 为黄钟，则 ka 为大吕，亦合。然则，这应声究竟是 a还是 ka，尚待证明。然而从《隋志》看来，这应声定是 a。

《隋书》卷十五所记七调（见§57，除去应调），是黄钟均的七律，而且是黄钟宫音阶，以蕤宾为变徵，这是铁证。以印度乐调配合之，定然是 ga调，ga为黄钟则 a为大吕，此其一。这应声既是“勾”字，上文又证明合字当倍林，在印度律为 ni，则在下式中，应调（即应声）不能不为大吕，此其二。



假使将应声认为 ka，则将如下表：

倍林	南	应正黄大太	姑	蕤林
合	四	一上勾尺	工	凡六
ma	pa	dha ni ka sa	ri ga	ma

上表中 ga 当空律，七声不全，可知非是。蕤宾亦当空位，又不合。又合字当ma，亦非。ri、dha二声，等于二变，谱字当配一、凡，今表中 dha当一字而 ri当工字，亦非。因此，从正反两方面都可证明应声确然是 a，决不是 ka。

以应声为调，即是应调，于律当大吕，于谱字为勾。勾字

为七音以外的第八音，中国素无此声，今证明为临时声 a，源出印度，这疑问亦可释然了。

§59 印度琵琶调的西来说

印度用 sa 律，何以琵琶调用 ni 调呢？这有原因可说。据说：琵琶本不是印度所创，其原产地在西亚，印度亦是外来。林书 110 页有云：

> 这种琵琶发祥于西亚细亚地方，是波斯、印度、中央亚细亚诸地方的重要的乐器之一，隋唐胡乐中天竺、龟兹、疏勒诸乐没有不使用这种琵琶的。与六朝隋唐时代相当的西域地方之壁画雕刻等中琵琶之表现也颇多，足见当时盛行之状态。弦柱制本无一定，但其中有和中国所传的四柱琵琶完全同型的。

王光祈《中国音乐史》110 页亦云：

> 吾人可以推定苏祇婆所用者，当与亚剌伯琵琶相同。亚剌伯琵琶名为阿五德（原注：系龟壳之意，盖象其形也）……亚剌伯此项琵琶形式，颇与吾国琵琶形式相似。各柱定音之法，似与希腊乐制相同……此种定弦方法，日本琵琶犹谨守之。

林书 110 页有与此相同的叙述，且云：

> 近世阿剌伯之"阿五德"，也与琵琶同源，其形制后来虽大有改变，但到十世纪时代也还是四弦四柱，与日本所传的琵琶同制，而且调弦法之样式也和日本所传盘涉调（琵琶平调）之调弦法完全相同。

所以，印度琵琶，大概从西亚的阿拉伯、波斯传过去的。日本琵琶的调弦法会得和阿拉伯琵琶相同，可知这种调弦法是从阿拉伯、波斯传到印度，再经龟兹人之手传到中国，再传日本；由亚洲的极西传到极东，其形制不变，其调弦法亦不变。乐器的形制既相同，调弦法又相同，因而推想它的"调法"亦相同，乃极自然之事，调弦法和调法常跟随乐器一同流传出去。所以印度琵琶上所用的调法，极可能来自阿拉伯、波斯，在印度亦属外来，一切情况和中国对于琵琶的关系相类似。因此，琵琶上的调法和印度原有的乐调不一致，便不足为奇了。

琵琶的原产地，也有人追溯到埃及，本节重在调弦法的阐明，不在名物的考古，故简言之如此。

旋宫乐与转调乐

§60 固定音阶与随调音阶

"旋宫"二字，最早见于《礼记·礼运》：

五声六律十二管还相为宫也。

"还"读旋，但如何旋法，则未有明文。《周礼》之《大司乐》、《大师》、《典同》各章都有"六律六同"之称，《国语》始有"六间"，《吕氏春秋》已将六律六吕排列为十二律，并言十二律相生之序。《淮南子·天文训》记曰：

黄钟为宫	太簇为商
姑洗为角	蕤宾为变徵
林钟为徵	南吕为羽
应钟为变宫	

这里，音阶形式和音程关系已有具体的表现，虽然未说明如何旋宫，但旋宫的方式实已含在其中了。

《淮南子》之后，《史记》、《汉书》、《后汉书》等书，都谈及十二律，其"还相为宫"之法，始见于《礼记》，且从《周礼》中可以证明确有旋宫的事实，而具体的表现，则在《淮南子》。

用十二律旋宫者为旋宫乐，用七声转调者为转调乐。旋宫与转调，其理虽同，而调式有异。旋宫所得者为固定音阶，

转调所得者为随调音阶。

一种律有其特定的音阶组织，在移宫换羽时，其音阶形式也要随之变化，谓之“随调音阶”；另有无论如何移宫换羽，其音阶形式并不变化，谓之“固定音阶”。

以七声转调，必转成随调音阶，一调一式，各不相同。以十二律旋宫，其情形便不同。因为律与律之间近于相等的半音(19:15)，在旋宫时，要半音即可得半音，要全音便可得全音，在这不受限制的条件下，就可以采取和基调相同的调式，而成为固定音阶。这当然就客观条件(如乐器等)而言，旋宫乐之所以用固定的宫调音阶，自有他的理由，然而客观条件也是必要的。

七声不可以旋宫，十二律却可以转调，所以在七声上不能旋得固定音阶，在十二律上则可以转得随调音阶。随调音阶实为转调时的临时形式，因调首变更，其音程关系亦随之而变，便形成七种不同的调式，至论其音阶组织，仍当以基律、基调为准。譬如 sa 律，若以其中的 ga 声为调，便将构成和中国宫调音阶相同的调，但不能因此便说印度音阶相同于中国的宫调音阶。在论到音阶时，仍当以 sa 律为准。

某种宫调一经特定或常用之后，将自成为一种新音阶，由临时性成为永久性，由变动性成为固定性了。清商和下徵，即属此例。

随调音阶有七，苏祇婆琵琶调用四：宫、商、角、羽，因为下徵之故，这四调实为徵、羽、变宫、角，中国调法上的宫调和商调都没有，其中却有一变宫调。两汉以后的转调乐，只用五正声调，二变之调不用。

北周庾信有变宫调歌诗。这变宫调在希腊很受重用。据

王光祈《东方民族之音乐》说：

> 中国“七音调”组织与古代希腊七音调组织全同。不过中国方面以“宫调”一种为最流行，而希腊方面则以dorisch（即变宫调）一种为最重要而已。后来希腊此种“七音调”传到欧洲大陆，遂成立“欧洲大陆教堂乐调”Kirchentöne十二种（原注：约在中古世纪）。其组织之法，略与希腊七音调相似。到了第十六世纪，欧洲谐和之学发明，于是仅保留七音调两种，一曰阳调 Dur（原注：按即中国之“七音徵调”），二曰阴调 moll（原注：按即中国之“七音角调”），盖以其最与谐和原理相适，故也。其余各种“七音调”，皆以其不适于谐和原理之故，悉数废弃。故现在欧洲只有阳调、阴调两种，其中“整音”与“半音”之大小，微与希腊不同。（原书 26 页）

这就是说，十六世纪前的欧洲，包括古代之希腊、罗马，亦用七种随调音阶或十二种乐调，唯中国重宫调（实际重商调），希腊重变宫调。苏衹婆调则以徵调为基调，欧洲自十六世纪以后亦重徵调，即王氏所称之阳调，现代西乐中称为大调。另一为角调，即王氏所称之阴调，现代西乐中称为小调。这大调与小调，即苏衹婆调中的娑陁力与般赡，ni 为第一，pa 为第六，其次第相同。在苏衹婆调中以娑陁力为宫，以般赡为羽，以中国调法说，就是徵调与角调。

			▽			▽
	ni	sa	riga	ma	pa	dhani
苏衹婆调	娑 陁 力	鸡 识	沙 识　沙 侯 加 滥	沙 腊	般 赡	俟 利 篷

原　调	宫	商	角 变徵	徵	羽	变宫 宫
中国调法	徵	羽	变宫 宫	商	角	变徵 徵
西洋调法	C	D	E F	G	A	B C

从《隋书》所记的苏祇婆调，以及七调碑上七调的变化，可知古印度的转调方法是和中国相同的。方法既同，又同是七音，因此其音程、调式，必然是相同的了。

§61 琵琶上亦可证明用随调音阶

隋唐时通用的龟兹琵琶，即苏祇婆所捻的胡琵琶，四弦四柱，在这种琵琶的柱制上，亦可见到用随调音阶的痕迹。四柱得四律，山口得一律，共为五律，山口下与第一柱间有一空律，因这空律不能得声，便无法旋宫，所得者必定是随调音阶。所以说，龟兹琵琶的构造适宜于转调，而不便于旋宫。如图所示：

	一弦	二弦	三弦	四弦
山口				
空律				
一柱				
二柱				
三柱				
四柱				

五弦琵琶，五弦五柱，这所加的一柱，即在山口下空律处，这样就利于旋宫了。所以《乐府杂录》说："琵琶八十四调，方得是五弦五本。""本"即柱，言在琵琶上作八十四调，须得是五弦五柱才能办到。八十四调是旋宫乐，由此也可反证：设有这一空律，便利于旋宫，否则不能施行。

§62 音阶的复古

古音阶，是以正黄钟为黄钟；新音阶，是以倍林钟为黄钟。五代末，后周世宗显德六年，王朴奉命定乐，即主张复古。他在疏中说：

> 安史之乱，京都为墟，器之与工，十不存一，所用歌奏，渐多纰缪。逮乎黄巢之余，工器都尽，购募不获，文记亦亡，集官详酌，终不知其制度。时有太常博士殷盈孙，按《周官·考工记》之文，铸镈钟十二，编钟二百四十。处士萧承训校定石磬，今之在悬者是也。虽有乐器之状，殊无相应之和。逮夫朱梁、后唐，历晋与汉，皆享国不远，未暇及于礼乐。……乐之缺坏，无甚于今……遂依周法，以秬黍校定尺度，长九寸，虚径三分，为黄钟之管，与见在黄钟之声相应。以上下相生之法推之，得十二律管。以为众管互吹，其声不便，乃作律准，十三弦宫声长九尺，张弦各如黄钟之声。以第八弦六尺设柱为林钟……第十三弦四尺五寸设柱为黄钟之清声。十二律中旋用七声为均，……均有七调，声有十二均，合八十四调。旋宫之声久绝，一日而补出。（《旧五代史·乐志》下）

隋及唐初，雅俗乐都用下徵调。祖孝孙定乐后，雅乐想已

改用正声，而教坊燕乐仍为下徵。殷盈孙乐亦当为正声，故云："与见在黄钟之声相应"，可见律度的高低也相符同。王朴乐为正声，不言而喻。这都是雅乐。至于教坊燕乐，则安史乱后，其情况不甚明瞭。僖宗乾符以后至唐亡凡三十四年（公元874——907），战乱中长安屡遭战火，"工器都尽"的情形，与雅乐正同，以后又加上五代时的纷乱，所以宋初置教坊时，初为"开封乐籍选乐工子弟以备其列"（《宋史》卷一百二十六）。以后，"平荆南得乐工三十二人；平西川得一百三十九人；平江南得十六人；平太原得十九人；余藩臣所贡者八十三人；又太宗藩邸有七十一人。"（《宋史》卷一百四十二）因此而造成了十分混杂的情况。

所以，宋代的教坊律，不知其何所依据，乃比雅乐低二律，与唐燕乐亦不合。其乐调如何，《宋史·乐志》中无可考，惟从沈括《梦溪笔谈》及白石道人歌曲实例看来，则其基调为正黄钟宫调，这是无疑的了。

音阶的复古，这是事实。雅乐音阶的复古，当自祖孝孙始，或自开皇九年牛弘等修定雅乐起（乐成在开皇十四年）；燕乐音阶的复古，则当在开元、天宝之后，说得切近些，或在殷盈孙定乐以后，即公元889年以后。但在典籍中缺乏记载，只是出于推测而已。时至北宋则可证明已用正声调，因而说起于北宋，亦未为不可。

这复古行动的发生，可能是无意的，因大乱之后，一切法度很难尽复旧观，即王朴《疏》中所说："工器都尽，文记亦亡。集官详酌，终不知其制度。"

燕乐受了雅乐的影响，其高度也从下徵改为正声，从而其调法也从徵调改为宫调。这是很自然的结果。所以说这复古

行动是无意中发生的。

在宋人心目中，以正黄钟为黄钟，以合字为宫声，因以合字配黄钟，这是当然之事，不料唐人竟以倍林钟为黄钟，以合字配林钟，这是宋人所不及料的。此事惟房庶与范镇知道得稍多一些，然而房、范二人也只知道起于王朴，以仲吕为黄钟，不知此仲吕乃下徵之仲吕，即正声之黄钟。认为正声之仲吕，遂于不知不觉间高出了五律。赵宋三百年，知此理者惟蔡元定一人，而房、范不与焉。

《玉海》卷七载：

房庶云：今乐太高，太常黄钟，适当古之仲吕。

范镇曰：至周王朴，始用魏晋所弃之法，遂以仲吕为黄钟，太祖特下一律。又云：又谓（按指房庶）王朴之乐高五律。

范镇曰：然太常乐比唐声犹高五律，比今燕乐高三律。

宋代音阶的复古，宋人多不自知，以为唐人亦必然如此，孰料唐人竟然不如此。于是乐调上有几个问题，宋人便无法解释了：

1，律高五律　宋人都知唐乐低五律，这低五律的原因则不知道。范镇知道王朴用仲吕，为什么是仲吕，依然不知道。

2，角声在应钟　宋代无角，只知唐人之角在应钟，这理由宋人也不知道。自北宋中叶的《乐髓新经》至南宋末年的《词源》，无不如此说。南宋人虽创闰角之说，然而仍无以解释唐人所以以应钟为角的理由。宋人但知其然而不知其所以然。

宋代音乐的复古气氛相当强烈，赵匡胤做皇帝不久，便进行改乐。北宋一百六十年间改乐六次，其目的无非追求一个"古黄钟"而已。至太宗赵炅又大改乐器、乐曲等。他改的乐器有九弦琴、五弦阮。《宋史》卷一百二十六载：

至道元年，乃增作九弦琴、五弦阮。……二年，太常音律官田琮以九弦琴、五弦阮均配十二律，旋相为宫，隔八相生，并协律吕，冠于雅乐，仍具图以献。

琴七弦而增为九，阮四弦而增为五，其目的在便于"配十二律，旋相为宫"，又可以隔八相生，这是有意为之的。

琴阮增弦，琵琶没有增柱，旋宫的要求，只推行于中国的古乐器而不及于胡琵琶，这大概也是有意的。因此，琵琶的改制，在这复古行动中，并未受到波及。然而，马氏《通考》却说琵琶是旋宫的。马为宋末元初人，《通考》所说，当然是宋代的事。《通考》"搊琵琶条"云：

琵琶之制，刳桐弦鼗而鼓之，龟腹、凤颈……宫调八十一，旋宫三调，而所乐非琴非瑟。

又，"蛇皮琵琶条"云：

近代以琵琶旋宫，但历均调，不分清浊，倍弦应律，多非正声。

看了《通考》的记载，似乎琵琶在宋代确已用作旋宫的了。但是不然，所谓"宫调八十一，旋宫三调"云者，乃出诸贺怀智的《琵琶谱序》，又见于凌秀《管弦记》、元稹《琵琶歌》及沈括《梦溪笔谈》。马氏不过袭用旧文而已。所谓旋宫三调云云，意义不伦。贺怀智《琵琶谱序》原意，乃谓：琵琶宫调可以有八十四调，然而只有八十一调，这因为有三调在弦中弹不出。马氏将元诗"弹不出"三字，横加荆削，以致所说的话，不伦不类，甚

至可以说不通。他说的挡琵琶，亦属张冠李戴，不知所谓挡琵琶者，乃五弦琵琶，与四弦的胡琵琶无涉。故其说不可据为信史，又“近代以琵琶旋宫”云云，乃蛇皮琵琶，与刳桐之胡琵琶亦不同。

用十二律者旋宫，用七声者转调，这是古人的成法。宋燕乐用六宫十一调，都不出唐燕乐二十八调的范围。然则何以谓唐燕乐为转调而谓宋燕乐为旋宫呢？是亦有故：

1，唐燕乐言七声，不言十二律，其七均即是此七声。对于调名，只呼时号，不言均调名。盖其所重者在调，既然不是旋宫，均律便无所用了。天宝改乐名，始有所转变，然亦不过名义而已。宋人不然，喜欢用均调名，将二十八调全部纳入八十四调中，完全成为雅乐气派。又因用正黄钟宫为基调，形式上旋遍十二宫，实则其余各宫，弃置勿用，常用者亦惟此六宫十一调。偶有例外，多出特制，不是本然。

2，宋燕乐有真正的“正黄钟宫”调，见周密《齐东野语》卷一“天圣节排当乐次”（这是宋理宗诞辰庆贺时的音乐节目）初坐第四盏玉轴琵琶独弹所用的一个调，乃是道地的正黄钟宫调，这是唐代琵琶所没有的。唐代琵琶名为有七宫，实则是七徵，宋代的七宫，那才是真正的七宫呢。

3，白石歌曲亦以宫调为基调，这是在他用字中可以证明的。十七曲中，无一例外，间有不符，系属刊误。不但白石词如此，沈括《笔谈》，亦可证明。《补笔谈》说：

> 今燕乐二十八调，用声各别……南吕宫、歇指调、南吕调皆用七声：下五、高凡、高工、尺、高一、高四、勾。

按此三调，在宋律为林钟均的宫、商、羽三调，其音阶情形如下表：

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太
	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六		五
三调用字			高四		高一		勾	尺		高工		高凡		下五	
林钟均（南吕宫）			徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵

这三调不但是林钟均，其中南吕宫一调且以林钟为宫，宜符合唐人的下徵了，然而不然，它用下五而不用六字，即不以仲吕为变徵而以蕤宾为变徵，这显然是宫调音阶，这是铁证。

这便是音阶的复古，不但雅乐，俗乐亦是如此。且可证明宋人确实是旋宫的，即俗乐亦用旋宫法。白石歌曲谱，每曲皆然，这是实例。所以宋代的六宫十一调，其宫、商、羽三旦（角旦无调），是真正的宫、商、羽三声，与唐燕乐之名为宫调实为下徵者有别。这些都足以证明宋燕乐的基调，是古雅乐上的宫调音阶，因此可以肯定的说：宋燕乐是旋宫的，唐燕乐是转调的。这不仅是理论，实例上确然如此。

旋宫乐用固定音阶，宋燕乐既旋宫，又用固定的宫调音阶，故没有调式。其所谓某调者，不过把某声作为主音、调首音或作为杀声而已，随调音阶在宋燕乐中是不存在的。又因为它没有调式变化，对于调的辨认不易，于是不得不着重杀声（或称结声、住字、毕曲）了。这杀声在唐人乐书中从未见过，可知它的不重要或竟不需要，决不是唐人的乐律粗疏，宋人的乐律细密，倒是宋人的乐调简单，不能不有此杀声，以为辨认之资，而谋补苴之计耳。自宋以降，在乐曲上只用一个调（宋为正黄钟宫，元以后为正徵），这情形一直持续到现代。名义上虽有七调，只是高度上的变化，其调式则一，故不再有商调、角调、羽调等名称；所有者只是正工调、上字调、尺字调等等，

它所代表的不是调式，而是高度。

§63　中国自有的调不止宫调一种

林书 25 页说：

调首商声者商调，调首宫声者宫调，调首羽声者羽调。宫调以外，在中国是外来的。

这无异说：中国原来只有宫调一种，没有其他的调。这是他大大的失考了。也许他见中国的雅乐偶尔也有只用黄钟一宫的，所以发为此论，其实林氏所见者为短时期内的偶然现象，岂可以概括全部？

我国的古乐，也尽多用宫调以外的各种乐调，甚至用宫调者少，用非宫调者多。就以上古而言，《周礼》三大祭之乐凡十二章，其中九章非宫调，二章虽用宫调亦非黄钟宫。汉代的清商用商调，这是最显著的事实。荀勖笛有下徵调法、清角调法，已见前述。其实远自汉武帝时已用五声调。《晋书·律历志》卷十六载：

汉兴……孝武帝正乐，乃置协律之官，虽律吕清浊之体粗正，金石高下之音有准，……而数犹用五。

“犹用五”者，用五律五声也。

《古今乐录》也说：

张永《技录》：“相和有四引：一曰箜篌引，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引。”

这其中宫引缺。郭茂倩《乐府诗集》卷二十六：

箜篌引歌瑟调东阿王辞《门有车马客行》、《置酒篇》，

并晋、宋、齐奏之。古有六引，其宫引、角引二曲阙。宋唯箜篌引有辞，三引有歌声而辞不传：梁具五引，有歌有辞。

这里也只有四引而无宫引，时为晋、宋、齐。

《隋书》卷十三：

> 普通（按：此为梁武帝年号，公元520—526）中，荐蔬以后，敕萧子云改诸歌辞为相和引，则依五音宫商角徵羽为第次，非随月次也。旧三朝设乐有登歌，……于是去之。三朝，第一，奏《相和五引》……

同书卷十五：

> 古有宫、商、角、徵、羽五引，梁以三朝元会奏之。今改为五音，其声悉依宫商，不使差越。

梁、陈、隋三朝都有五引，宫声以外，并有商角徵羽四声。

北朝亦用五声或七声，《魏志》称："五调各以一声为主"，又称"调有七调"。北周有六调，五声调外又有变宫调，见《乐府诗集·燕射歌辞》。

在文献上证明，历代所用的调绝对不止一调，自汉至隋凡七百年，都有五引，晋、宋、齐三朝反而阙失了宫引。隋代雅乐唯奏黄钟一宫者，实为一均。一均为七律七声，一声转一调，凡七调，为转调乐，并非真正的只有黄钟宫一调。迎气有五调，相和有五引。

以上所述，多在汉后，或可谓为已受外族乐的影响，非我固有，然则，《史记·刺客列传》：

> 高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰："风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！"复为羽声慷慨。

这变徵声和羽声，或即是变徵调和羽调。宋玉对楚王问，有“引商刻羽，杂以流徵”之语；王嘉《拾遗记》有师延奏清商、流徵、清角之音；列子《汤问》篇有师旷之清角的记载。这都是宫调以外的乐调，无疑为中国所固有的了。

杨荫浏《中国音乐史纲》说：

> 林谦三氏断定宫调以外，在中国是外来的，这都未免忽略了前史中关于旋宫转调的好多事实，而甚至连他自己所屡次引证的清商调，已不在例外了。

林书53页说：

> 中国古时一均中之七音，其宫声以外者不以为调首，因而调与宫调不外是同意语，但其后宫声以外的六声都可以为调首而成为调了。那种思想之被涵养了出来的，当是龟兹乐输入的影响。

我们且看《周官·大司乐》中的“圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽”这样的话，这不是“为调首”是什么呢？难道这也是龟兹乐所涵养出来的么？显然林书此说是站不住脚的。

§64 清商与旋宫乐的废兴

《通典》卷一百四十二“清乐章”说：

> 旋宫之乐久丧，汉章帝建初三年鲍邺始请用之。顺帝阳嘉二年复废。累代合黄钟一均，变极七音，则五钟废而不击，反谓之哑钟，祖孝孙始为旋宫之法。

按：汉用月令乐在建初五年，见《后汉书·章帝纪》，其乐为马防所上，见同书《马防传》。《帝纪》编年，一般是不会错的，所

以《通典》作“建初三年”，怕是“五年”之误。

五代周世宗显德六年王朴所上《疏》曰：

> 自秦而下，旋宫声废。洎东汉虽有大乐丞鲍邺兴之，人亡而音息，无嗣续之者。汉至隋垂十代，凡数百年，所存者黄钟之宫一调而已。十二律中，惟用七声，其余五律，谓之哑钟，盖不用故也。(《旧五代史·乐志》下)

这里所谓汉至隋十代存黄钟之宫一调者，非谓七百年间只用黄钟宫一调也，而是说只用黄钟一均也。“黄钟之宫”，恒作黄钟均解，有《乐髓新经》可证。其时用转调乐，只用黄钟均的七律转调，故云“变极七音”，其余五律五钟遂废而不用，因此说旋宫之乐久丧。王朴此疏须与上举《通典》一节文字参看，才不致被误解。

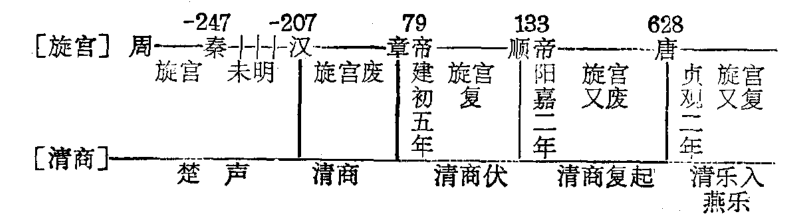
《后汉书·顺帝纪》载：

> (阳嘉二年)冬十月庚午，行礼辟雍，奏应钟，始复黄钟，作乐器随月律。

《通典》称阳嘉二年复废，《后汉书》称始复，虽若矛盾，其实不然，盖是年复用月令乐之后，即不复用，即一复而即废也。

旋宫乐丧，即因清乐盛行之故，是清乐非旋宫乐亦已明甚，非旋宫即为转调，是隋唐燕乐为转调乐，亦已明甚。

因清乐的起伏，相对的表示出旋宫乐的废兴，可概括一表如下：



自汉初至唐贞观二年（武德九年祖孝孙定乐，贞观二年乐成），凡八百三十余年。在这漫长的时期中，用旋宫乐者只五十二年，仅占十六分之一。这是说的雅乐，至于民间乐，则前有清商，后有外族乐，尽是转调乐，丝毫没有旋宫一回事。

《隋书》卷十五亦称：

> 计从元和至阳嘉二年，才五十岁，用而复止。

元和，是汉章帝年号，公元 84—86 年。这比前引《通典》所记建初五年又短四年。

历代所以尊重旋宫乐者，为的是可以随月用律。这是我国古乐律家的主张，为的是维护封建统治阶级的正统观念，其中并杂有术数家的主张，根本不从音乐实际出发，实在无聊得很。但却为乐律史造成了很多混乱。

§65 五哑钟是镈钟及其来历

《通典》卷一百四十三：

> 太宗召（张）文收于太常，令与少卿祖孝孙参定雅乐。太乐有古钟十二，近代唯用其七，余有五钟，俗号哑钟，莫能通者。文收吹律调之，声皆响彻，时人咸服其妙。

这是前代的"古钟"，其数十二，应是镈钟，决不会是编钟。编钟之数很多，以一架言，便有十六枚；隋代悬八用七，则不用而哑的只有一钟，惟镈钟以一钟悬一虡，应十二辰位，凡十二虡，其数正合。《隋书》卷十四：

> 高祖既受命，定令，宫悬四面各二虡，通十二镈钟，为二十虡。

今直为黄钟一均，唯用七律，以外五律，竟复何施？恐失圣人制作本意。故须依《礼》作还相为宫之法。上曰（按：指隋文帝）“不须作旋相为宫，且作黄钟一均也。”

由此可见，隋代宫悬中确有十二镈钟，因为只用黄钟均的七律，且限于这七律上转七调，其余五钟（五律）设而不击，固谓之哑钟。

《魏书》卷一百九：

太乐令崔九龙言于太常卿祖莹曰：“声有七声，调有七调，以今七调合之七律，起于黄钟，终于中吕。……”

北魏时，已只叩七钟，五钟之哑，由来已久。哑的原因，即在转调而不旋宫，可见隋代雅乐，只用转调乐，隋文命令不作旋宫乐，只用黄钟一均，就是用以转调之用，记载是十分明确的。清商也是转调乐，两汉时期早已有五哑钟了。七律起于黄钟，终于蕤宾，今以仲吕代蕤宾，可知北魏雅乐用徵调音阶，当然，此徵是下徵。

调　　名

§66 “均调名”与“律调名”

所谓“均调名”，如黄钟商、太簇羽、林钟宫等即是。古人亦单称为调名或律名。这种称法不够完善，科学地说，应为“均调名”。

均调名中，上二字是律，下一（或二）字是声，律以定均，声以定调。有均无调，有调无均，都不成其为“均调名”。无均则调不能定，无调则均同虚设。律有十二而声有七，合之得八十四调，便有八十四个均调名。这本源于雅乐，自天宝太乐署改诸乐名起，俗乐也有了均调名，后世便沿用了。

在单纯的七声转调乐上，是不需要这均调名的，七声只可以成七调，七调同此一均，没有什么均名可分。所以，汉后的五调五引，便都单用声名作调名，不见有什么均名。

均调名外尚有“律调名”。律调名也是这几个字，上二字也是律，下一（或二）字也是声。不过，上二字表示的不是均而是调，与下一字重复、例如：太簇商，这不是以太簇为均，而是以太簇为调，是以太簇一律作为商声的调。太簇乃表示调声所在之律，用以确定商声的高度是太簇。

均调名与律调名，在形式上完全相同，使人不易辨认，由

此引出许多误解，成为乐调研究和阅读古籍中的一个障碍。

二十八调中有少数调名是用律调名的，而《乐髓新经》和《梦溪笔谈》中全部用律调名。

除均调名、律调名外，尚有"声调名"，如商调、角调，或清商、清角等都是。这是调名中最简单的形式，一概在转调乐中用之。此外又有专名，如沙陀调、般涉调、金风调、玉宸宫调等等，前二者是印度名称，即唐代的时号，后二者是中国名称。

§67 "之调式"与"为调式"

林谦三氏因鉴于调名的分歧，在同一形式之下，有两种不同性质的调名，于是创造"之调式"与"为调式"二名称以区别之。"之调式"即均调名，"为调式"即律调名。林氏说：

> 譬如黄钟宫是黄钟为宫，而同时也是由以宫为调首的黄钟均七声之律而成的调，与此相准，以黄钟均之商（太簇律）为调首的调称为黄钟商，以黄钟均之羽（南吕律）为调首的调称为黄钟羽……。与此对立的是借调首的声律以为调名之法，如以黄钟为商，且以商为调首之调，（无射均商调）称为黄钟商者是。此亦称为黄钟为商……。前者是余所谓"之调式"，后者是"为调式"。（《隋唐燕乐调研究》130—131页，商务印书馆发行之郭沫若译本。）

林氏所谓"之调式"与"为调式"，实宜作形容词用，不宜作名词用，如称完整，须是"之调式调名"与"为调式调名"而后可。然而改称之后，调的性质从调名上依旧不能反映出来。因此而易为"均调名"与"律调名"二者。

林氏对于唐宋调名的不一致，很是怀疑。他见得：唐代雅乐调名几乎全部为“为调式”，但也有“之调式”，这二者是相通的；北宋是“为调式”，南宋是“之调式”，这二者也可相同。这些都无疑问。所成为问题者，同是“为调式”或“之调式”，何以唐宋的调名不一致，调名同而时号不同，时号同而调名又不同了。最可怪者：七商调名都是可以相通的，而七宫、七角、七羽又完全不相通了，这又是为什么呢？

林氏想把唐宋调名统一起来，一同化为“之调式”或“为调式”，然而同化之后，律度和律名都不合了，合的只有七商。

林氏不知道这是由于玉尺律的误认的关系而致，因定错了玉尺律的高度，遂陷入迷途。唐乐“之调式”的例子，当推《唐会要》。《唐会要》所载改乐名的律，即是玉尺律，比宋律实低二律。譬如大石调，宋律“之调式”调名为黄钟商，《唐会要》则作太簇商。太簇比黄钟高二律。既高二律为什么反说玉尺律比宋律低二律呢？其原因为：甲律的黄钟，乙律以为太簇，则乙律的黄钟，必为甲律的倍无射，这样，不是乙律反低二律吗？所以，单纯从律名上看乙律比甲律为高，从高度上着想，乙律实低于甲律。

大石调宋律“之调式”调名为黄钟商，已如前述。它的“为调式”调名是太簇商，即太簇为商也。《唐会要》“之调式”调名正是太簇商，即太簇之商也。由此，林氏以为七商调有血脉可通，其实错了。这是一种偶合，并非必然之结果。因为宫调比商调低二律，商调的“为调式”调名比“之调式”调名低二律，而玉尺律又比宋律低二律，所以玉尺律商调的“之调式”调名刚正和宋律的“为调式”调名相同。两种律的律度之差，恰巧和“之调式”与“为调式”之差两相抵消，于是从表面上看，七商调

似可相通了。这是一种错误。假使玉尺律比宋律低的不是二律，而是三、四律，或者高出一律，则虽属七商，也决不会相通了。假使低四律的话，七角调反可相通，其他各调都不通；而假使低九律的话，七羽调反可相通，其他也不相通。所以，这是律度之差所生的结果，无所谓通与不通。

试以图表示之：

大石调	宋律均调名　（之调式）	黄钟商	
	宋律均调名　（为调式）	太簇商	一为律调名，一为均调名，似合而实不合。
	玉尺律均调名（之调式）	太簇商	
般涉调	宋律均调名　（之调式）	黄钟羽	
	宋律均调名　（为调式）	南吕羽	羽调便不合了，宫调、角调也不合。
	玉尺律均调名（之调式）	太簇羽	

前人不讲尺律，对燕乐调的研究，隔了一层，对于许多问题便无法解释。林氏讲尺律，只因误认了玉尺为铁尺，才陷于困惑。

林书 131 页说：

> 把唐俗乐正调名（按：指《唐会要》所记均调名）要限定于“之调式”或“为调式”的任一边，都当得踌躇。
>
> 唐代的雅乐调名几全部为“为调式”。这个事实使我们觉得把俗乐正调名也解成“为调式”，是极其自然。但依然踌躇着不能采取“为调式”者，是因为有与“之调式”符合的宋传与日本所传。此两传并非是把唐代的俗乐正调名对时号之关系照原样保存着的，（原注：北宋传仅七商同唐制。）是保存着了把正调名作为“之调式”时的时号调相互关系之态。此如是由于宋人之独断而改造，则信奉两传的我辈实属至愚，果其然乎？
>
> 但正调名唐宋不同者，是由于称呼法之改革，两代诸

> 调之相互关系，唐乐为"之调式"，北宋乐为"为调式"（南宋是"之调式"，）则相符合。假使唐宋并为"为调式"，则七商以外调名与调之相互关系凌乱，成为并无何等的血脉相通之物。北宋的"为调式"如为踏袭唐制，因宋乐标准律提高之故，与此相应的正调名自当有变化，然而相对的关系两代当一致，而实际亦不然。唐乐如不为"之调式"，则与宋乐之"为调式"不合，殊足异也。

林书自序中也有几句话说到这一问题：

> 尚有未能充分释明之事项，其最大者如唐燕乐正调名之当为"为调式"抑"之调式"之问题是也。本书附论中曾提出一折衷之假说，然亦未能遽安。此事之彻底的决定虽尚当期诸异日，但其他大抵均已得到解决。

所谓折衷之假说，殆即附论中（见林书 138 页）所谓"唐俗乐正调名是当解为'之调式'的，就这样，一边承认着有'为调式'之迹的雅乐调，一边又言有'之调式'的俗乐调。"在无可奈何之中，他毅然分开了，将雅乐调归"为调式"一边，将俗乐划归"之调式"一边。大体上固然可以这样办，然而其中不是没有例外的。

唐燕乐调名，起初有二源：一为清乐调名，其中有均调名，如林钟商、林钟角者，也有声调名，如羽调、商调、商角等是，还有以声律特定的调名，如正角调、水调者是。另一种为外来调名，多数是音译名，如娑陁力、般赡等，平调、双调，疑为外来语的促音。总之，唐燕乐调名，花色繁多。天宝以后的调，多用均调名，如中吕宫、南吕宫、黄钟宫等都是。以如此中外混杂的一群调名聚在一起，哪里说得上统一呢？如将均调名和律调名互相比较，则太乐署改名用的是均调名，这是法定的名

称，勒石太常，颁示中外，宜可信为"正调名"。至于律调名的法定程序则未之见。假使用"正统"的眼光看，则后世雅乐所用的调名，全部为"之调式"，但在《周礼》则为"为调式"，可见这"之调式"调名，也不十分古。北宋燕乐多用"为调式"，不因燕乐用之而不典雅。调名本无一定，又何必要它一定呢？

假使说，应当用哪一种方式去解释调名，才最为适当，则当就调名本身的性质而定，万万不能用固定的方式以概括一切，否则，必有削足适履之嫌。至于《唐会要》所录的天宝改名，则尽是"之调式"，乃是绝无可疑的。《乐髓新经》与《梦溪笔谈补》所用的都是"为调式"，也是绝无可疑的。想把倚于玉尺的《唐会要》调名与倚于宋律的《乐髓》及《笔谈补》调名互相统一起来，何况一为均调名，一为律调名，两者性质根本不同，缘木求鱼，终见其徒劳无功耳。

§68 "内调"与"外调"

钱唐《律吕古谊》中，有之商、为商、内调、外调之说，其意义与林说相仿。其卷四"雅乐调法"说：

> 调有内外，内调一宫有七调，只用一均，外调一宫亦七调，分用七均。取内调一宫之七调分寄七宫，即成外调；取外调一宫之七调分还七宫，仍为内调。
>
> 其易惑而当辨者：立调之名，内调黄钟宫之商曰太簇商，非外调姑洗宫之太簇商也。内调之太簇商用黄钟均，以太簇为起毕，则内调太簇宫之黄钟商；外调之太簇商用太簇均，以姑洗为起毕，则内调太簇宫之姑洗商。外调黄钟宫之无射商，亦非内调夷则宫之无射商也，外调之无射

商用无射均，以黄钟为起毕，实内调无射宫之黄钟商。内调之无射商用夷则均，以无射为起毕，实外调无射宫之夷则商。八十四调以此为例。

正其名，则内调当曰黄钟之商太簇调，外调当曰无射之商黄钟调，斯判然易晓矣。若更欲简者，于内调当曰“黄钟之商”，即可知为太簇调；于外调则曰“黄钟为商”，亦可知为无射商。《淮南子》曰：“戊子，黄钟之宫也；庚子，无射之商也；壬子，夷则之角也；甲子，中吕之徵也；丙子，夹钟之羽也。”此内调法也。《周礼》，祀天神以圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽；祀地祇以函钟为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽；祀人鬼以黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽。此外调法也。

小注：

《宋史·乐志》范镇言：自唐以来至国朝，三大祀乐谱并依《周礼》，然其说有‘黄钟为角’、‘黄钟之角’。黄钟为角者夷则为宫；黄钟之角者姑洗为角。十二律之于五声，皆如此律。而世俗之说，乃去“之”字，谓太簇曰黄钟商，姑洗曰黄钟角，林钟曰黄钟徵，南吕曰黄钟羽。（见《宋史》卷一百二十八）

钱氏内调外调之说，实韩邦奇《苑洛志乐》创之，韩书“起调则例”一节，其中有黄钟内调五例：

黄钟宫调，黄（宫）

商调，太（宫）……

角调，姑（宫）……

徵调，林（宫）…

羽调，南（宫）……

犹言：黄钟之宫调，以黄钟为宫；黄钟之商调，以太簇为宫；黄钟之角调，以姑洗为宫，余仿此。

黄钟外调五例：

黄钟

为宫……

为商……

为角……

为徵……

为羽……

犹言：黄钟为宫，则黄钟为宫；黄钟为商，则无射为宫；黄钟为角，则夷则为宫；余仿此。

这内调符合于“之调式”，外调符合于“为调式”。因此，韩氏之说可看作是钱说的蓝本。

隋唐间的几种尺律

§69 清商律

隋唐之乐有三：清乐、雅乐、俗乐。清乐用清商律，雅乐用律不一，俗乐则依于雅乐，并无特制的律。

《魏书》云："清调以商为主"，可知清商曲主用商调。清商为汉代旧曲，其律应相同于刘歆铜斛律。《隋书》卷十六《律历志》记历代尺度十五等，第一等为：

周尺（姬周）
《汉志》王莽时刘歆铜斛尺
后汉建武铜尺
晋泰始十年荀勖律尺，为晋前尺
祖冲之所传铜尺

以上五尺其长度皆相等，清顾广圻《思适斋集》有跋元延二年铜尺拓本云：

较晋前尺制度长短无少差异。

按：元延为西汉成帝年号，二年为公元前 11 年。这里明确说西汉尺相同于晋前尺，也就是说：姬周、西汉、新莽、东汉、西晋，其尺皆同。清商曲正繁衍在这时期，其所用的律，应符合于当时的尺度的。当时的几种尺度，今皆可考。吴承洛《中国

度量衡史》中说：

> 度量衡标准，与其以他物为证，不如以度量衡实器考之，更为妥当。中国古代度量衡器中，惟新莽嘉量尚完整存至于今。据刘复由嘉量上较得新莽嘉量尺之长为230.8864公厘。

这里所举的新莽嘉量即刘歆铜斛，故宫博物院曾藏有一器，完整无缺，王国维、刘复均曾于实器上校量，其所得之数最为正确。

关于律管的长度和管径之数，古今聚讼，莫衷一是，兹据蔡邕《月令章句》之说（见《后汉书·律历志》注引）为准：

> 黄钟之管，长九寸，孔径三分，围九分，其余皆稍短，惟大小围数无增减。

三国吴韦昭注《国语·周语》时，亦称："管长九寸，径三分，围九分。"晋孟康《汉书》注亦云："黄钟律长九寸，围九分，律孔径三分。"魏晋间一班训诂家所说律长和围、径之数，可称一致。郑玄也说："凡律空围九分。"

兹以莽量尺为汉晋间的标准尺，以蔡邕所说的律长和孔径，求得汉清商律黄钟的高度如下：

尺长	230.8864 公厘
律长（九寸）	207.7978 公厘
管径（三分）	6.9266 公厘
频率	387.5179 V. D.
高度	g^{1-}

这是清商律的正声律，其商声的高度应为 a^{1-}，下徵的高度应为d^{1-}。

§70　北周玉尺律

《隋书·律历志》第十一等尺为：

后周玉尺，实比晋前尺一尺一寸五分八厘。

后周武帝保定中(561—565)，因修仓掘地，得古玉斗，以为正器，据斗造律度量衡。因用此尺，大赦，改元天和(566—571)，百司行用，终于大象之末(579—580)。其律黄钟，与蔡邕古龠同。(按：应云，终于建德五年〔576〕，因六年起已改用铁尺律。)

由此，计算为：

尺长	267.3665 公厘
律长(九寸)	240.6299 公厘
管径(三分)	8.021 公厘
频率	334.644 V.D.
高度	$^{\#}e^{1}+$

此律自北周天和元年至建德五年，凡行用了十一年(566—576)，又自隋开皇元年至九年平陈，凡行用了八年(581—588)，前后共十九年。

《隋书·嘉量篇》云："保定元年，晋国造仓获玉升，暨五年，诏改制铜律度。"玉升铭文类同，有云："形制典正，若古之嘉量"。

§71　北周铁尺律(隋名调钟律水尺律)

《隋书·律历志》第十二等尺为：

宋氏尺，实比晋前尺一尺六分四厘。

钱乐之浑天仪尺。

后周铁尺。

开皇初调钟律尺及平陈后调钟律水尺。

此宋代人间所用尺，传入齐、梁、陈，以制乐律。

周建德六年平齐后，即以此同律度量，颁于天下。……今之铁尺，是太祖（按：指宇文泰）遣尚书故苏绰所造，……祖孝孙云："平陈后，废周玉尺律，便用此铁尺律，以一尺二寸即为市尺。"

同书《和声》篇曰：

西魏废帝元年，周文（按：即宇文泰）摄政。又诏尚书苏绰，详正音律。绰时得宋尺，以定诸管，草创未就。会闵帝受禅，政由冢宰，方有齐寇，事竟不行。后掘太仓，得古玉斗，按以造律及衡，其事又多湮没。

至开皇初……遇平江右，得陈氏律管十有二枚，并以付弘（按：指牛弘）。遣晓音律者陈山阳太守毛爽及太乐令蔡子元、于普明等，以候节气，作《律谱》。时爽年老，以白衣见高祖，授淮州刺史，辞不赴官。因遣协律郎祖孝孙，就其受法。弘又取此管，吹而定声。……以定钟律。更造乐器，以被《皇夏》十四曲，高祖与朝贤听之，曰："此声滔滔和雅，令人舒缓。"

然万物人事，非五行不生……故五音用火尺，其事火重。用金尺则兵，用木尺则丧，用土尺则乱，用水尺则律吕合调，天下和平。……俗间不知者，见玉作，名为玉尺，见铁作，名为铁尺。诏施用水尺律乐，其前代金石，并铸毁之，以息物议。

按此尺定律，应为：

尺长	245.6631 公厘
律长(九寸)	221.0968 公厘
管径(三分)	7.3699 公厘
频率	364.2086 V.D
高度	$^{\#}f^{1}-$

此律自北周建德六年至周亡，行用了四年(577—581)，又自隋开皇九年至大业元年，行用了十七年(589—605)，又自唐武德元年至贞观九年，行用了十七年(618—635)。前后三次，历周、隋、唐三代，共行用三十八年。

按此所谓铁尺者，实为宋尺，苏绰得之以造律，因齐寇而止，事在西魏废帝元年(公元 552 年)。及北周建德六年，即以此尺同律度量，颁行天下。隋初即沿用此律。此宋尺传入齐梁陈，以制乐律，开皇九年隋平陈，得律管十二，遣毛爽、牛弘、祖孝孙等吹管定声，以定钟律，更造乐器，这便是所谓“调钟律水尺”。此尺来自宋代民间，故谓之宋尺，苏绰得之更制一尺以定律，尺以铁制，故谓之“铁尺”，又因五行关系名为“水尺”。所以，宋尺、铁尺、水尺，其实一也。此尺所造律，凡沿用齐、梁、陈、北周、隋、唐六代(西魏造而未用)，历世很久。

宋氏尺亦以铁制，《玉海》卷八“司天监景表尺”条注云：“与宋氏铁尺、乐尺、浑仪尺、后周铁尺并同。”

§72 隋万宝常水尺律

隋有二水尺，一为“调钟律水尺”，即铁尺；一为“律吕水尺”，即万宝常水尺。此尺造而未用，当时虽曾造铜律一部及一部分乐器，然而未定钟石，更未用以同律度量衡，实际上等

于未尝行用。

《隋书》卷十六《审度》篇载第十三等尺为：

开皇十年万宝常所造律吕水尺，实比晋前尺一尺一寸八分六厘。

今太乐库及内出铜律一部，是万宝常所造，名水尺律。说称其黄钟律当铁尺南吕倍声。南吕，黄钟羽也，故谓之水尺律。

按此定律，为：

尺长	273.8313 公厘
律长（九寸）	246.4482 公厘
管径（三分）	8.2149 公厘
频率	326.7437 V.D
高度	e^1+

同为水尺，一因五行得名，一因高度得名，二尺之高度亦不同。

§73 郑译调附考

案铁尺律高度为$^{\#}f^1-$，万宝常水尺律为e^1，低二律弱，则其黄钟律至多当铁尺无射倍声，非南吕倍声，水尺之名不实。

《隋书》卷七八《万宝常传》：

开皇初，沛国公郑译等定乐，初为黄钟调，宝常虽为伶人，译等每召与议。后译乐成奏之，上召宝常问其可不？宝常曰："此亡国之音，岂陛下之所宜闻？"

宝常请以水尺为律，以调乐器，上从之，宝常奉诏，遂造诸乐器，其声率下郑译调二律。宝常水尺律低于铁尺二律，其乐声下郑译调二律，则郑译调与铁尺律等高，固甚明也。

案隋用铁尺律，在开皇九年末，诏牛弘等定乐，即用此律，在这以前用玉尺。郑译定乐在何年，于其本传及《音乐志》中皆不可考，大约在开皇二年之后，九年之前。与译同时议乐者有苏夔、何妥、牛弘等人。《夔传》记叙甚简，《妥传》则置在十二年之后，其下又有"六年出为龙州刺史"语，而郑译则已于开皇十一年八月前卒，可知有误。疑衍一"十"字，时为开皇二年，在颜之推上言乐事之后。《牛弘传》则纪："九年，诏改定雅乐"，此系另一件事，与郑译定乐无涉。牛弘所定乐，至十四年三月始成，时郑译之墓草已宿，可知非是。是郑译定乐在九年之前，其时正用玉尺律。

据《律历志》所记：玉尺比晋前尺一尺一寸五分八厘，万宝常水尺为一尺一寸八分六厘，相差无几，计算高度都是e^1，可称等高，万宝常又谓：郑译乐哀怨淫放，亡国之音，则其乐声必高，可知决非玉尺律。又译议乐常与苏夔俱，夔为苏绰之孙，则其用铁尺律，又有一种可能性。

郑译的雅乐，兼通龟兹琵琶调，一面主张用七音十二律旋相为宫，以成八十四调，一面于七音之外，立一应声，以迎合印度乐律。其所以不取玉尺而用铁尺者，疑与苏祗婆琵琶调有关，使其下徵与娑陀力相近，其正声与沙侯加滥相近，如此，可以沟通中、印二乐，在高度上既属切近，而音阶亦可相当。郑译乐造而未用，于隋唐燕乐调不生什么影响，惟其所译苏祗婆调，为研究燕乐调之基本材料，不可不详细考究，故不嫌繁琐，考述如上，然亦未为详也。

据郭沫若先生《历史人物》一书所记，郑译之八十四调，系从万宝常处窃取得来，其所作之"应声"、"应调"，亦窃自宝常云云。

§74 隋毛爽梁表尺律

大业二年(公元606年),隋采用毛爽之说,用爽所传旧律管以"调钟磬八音之器,比之前代,最为合古。"(《隋书》卷十六)这毛爽律管,乃其父栖诚所制,爽兄喜于太乐得之。事见《隋书·律历志》"候气篇"。此尺为梁祖暅之所造铜圭影表,"经陈灭入朝,大业中,议以合古,乃用之调律,以制钟磬等八音乐器。"(见《隋书·律历志·审度篇》)又云:"梁表尺实比晋前尺一尺二分二厘一毫有奇。"

尺长	235.989 公厘
律长(九寸)	212.3901 公厘
管径(三分)	7.0797 公厘
频率	379.1389 V.D
高度	g^1-

此律自大业二年至隋亡,凡行用了十三年(606—618)。

《隋书·律历志·和声篇》曰:

> 大业二年,乃诏改用梁表律……。其制度文议,并毛爽旧律,并在江都沦丧。

§75 唐初祖孝孙定乐未改律

唐初用隋乐,仍为铁尺律,高祖武德九年(公元626年)祖孝孙定乐未改律。《旧唐书》卷二十八载:

> 高祖受禅,擢祖孝孙为吏部郎中,转太常少卿,渐见亲委。孝孙由是奏请作乐,时军国多务,未遑改创,乐府尚用隋氏旧文。武德九年,始命孝孙修定雅乐,至贞观二

年六月奏之。

孝孙又奏：陈、梁旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。……五郊、朝贺、飨宴，则随月用律为宫。初，隋但用黄钟一宫，惟扣七钟，余五钟虚悬而不扣。及孝孙建旋宫之法，皆遍扣钟，无复虚悬者矣。

《新唐书·礼乐志》卷二十一载：

初，隋用黄钟一宫，惟击七钟，其五钟设而不击，谓之哑钟。唐协律郎张文收乃依古断竹为十二律，高祖命与孝孙吹调五钟，叩之而应，由是十二律皆用。

《旧唐书·窦威传》载：

（威从子）琎颇晓音律。武德中，与太常少卿祖孝孙受诏定正声雅乐。

按：《新唐书》传作"受诏定雅乐，是正声律。"

不论"定正声雅乐"或"是正声律"，总之不是重定尺律，仅校正乐器之律度而已。张文收断竹为十二律，乃欲考验五哑钟的律度是否正确，是否与其他七钟应合，文收吹之而应，知是同悬，孝孙用之，其未改律明甚。又当时所用的水尺律乐，在隋代定律造器时，孝孙亦参予其事，故入唐后不再重定，亦有理由。

自唐初武德元年至贞观九年（十年改用张文收律），复用铁尺律者凡十七年。即公元618年至635年。

§76 张文收律的确定

《通典》卷一百四十四"权量篇"载：

贞观中，张文收铸铜斛、秤、尺、升、合，……诏以其副

藏于乐署。至武延秀为太常卿，以为奇玩，以律与古玉斗、升、合献焉。开元十七年，……敕惟以铜律付太常，而亡其九管，今正声有铜律三百五十六，铜斛二，铜秤二，铜瓯十四。斛左右耳与臀皆正方，积十而登，以至于斛。铭云："大唐贞观十年，岁次玄枵，月旅应钟，依新令累黍尺，定律、校龠，成兹嘉量，与古玉斗相符，同律度量衡。协律郎张文收奉敕修定。"

《新唐书·礼乐志》亦云：

文收既定乐，复铸铜律三百六十、铜斛二、铜秤二、铜瓯十四、秤尺一。斛左右耳与臀皆方，积十而登，以至于斛，与古玉尺、玉斗同。皆藏于太乐署。

按：殿版本考证云："秤尺"应作铜尺。张文收铜律为三百五十六加所亡之九管，共三百六十五管，合周天之数。《新唐书》作"三百六十"，疑误。但从二段文字中，皆可明确看出：张文收律及斛与古玉斗、玉尺皆相符同。

又据《隋书·律历志》中所载第十一等尺"蔡邕铜龠尺"云：

后周玉尺，实比晋前尺一尺一寸五分八厘。从上相承，有铜龠一，以银错题，其铭曰："龠，黄钟之宫，长九寸，空围九分……。"祖孝孙云："相承传是蔡邕铜龠。"

后周武帝保定中……，因修仓掘地，得古玉斗，以为正器，据斗造律度量衡。因用此尺，大赦，改元天和，百司行用，终于大象之末。其律黄钟，与蔡邕古龠同。

文中所谓"因用此尺"者，玉尺也，即"据斗所造"之尺。但尺不必以玉制，因据玉斗造，故名玉尺。

如此，则张文收律实相同于后周玉尺律，亦相同于蔡邕铜

龠律。

§77 林书的歧路亡羊与削足适履

张文收律同于后周玉尺律，宋人蔡元定亦曾论定，其《律吕新书》权度量衡第十云：

> 按铜龠、玉斗二者，当是古之嘉量，当时据斗造尺……。唐之度量权衡与玉斗相符，即此尺尔。

然而，林谦三氏却不同意这一说法，《隋唐燕乐调研究》140页云：

> 此古玉斗古玉尺，蔡元定以为后周玉尺，日本荻生徂徕《乐律考》（村濑之熙撰《艺苑日涉》卷三所引）亦同此说。但古玉斗不必即是后周代所掘得之物，说者有谓此古玉斗如非东晋或刘宋以后物，则当是后周代苏绰（铁尺之创始者）所造。如以后周玉尺为唐尺，则与丁度所说宋景表尺为唐尺较晋前尺长六分三厘者（《玉海》卷八所记）不合。

林氏认定丁度所说的唐尺即是张文收玉尺，这未免有些武断了。张文收造尺之前，凡唐代所用之尺皆可谓之唐尺，不一定就是张文收所造尺。且丁度所说的唐尺，他说明是量表尺，又说与后周铁尺同，恰正是张文收造尺之前唐代所用的尺。林氏以铁尺断为张文收尺，其歧意怕正出在这里。

林氏所引《玉海》卷八的原文是：

> 今司天监景表尺，和岘所谓西京铜望臬者，洛都旧物也。（按：盖西汉之物，和岘谓洛阳为西京，乃唐东都尔。）此即唐尺。今以货布、错刀、货泉、大泉等校之，则景表尺

长六分有奇，略合宋氏周、隋之尺。

又云：

> 司天监景表尺（注：比晋前尺长六分三厘，与晋后尺同，与宋氏铁尺、乐尺、浑仪尺、后周铁尺并同。）

按唐初用隋尺，即后周铁尺，亦相同于景表尺，故云"此即唐尺"。今张文收重定者，他自己说明："与古玉斗相符"。这玉斗当然是后周玉斗，《隋志》云："后周修仓掘地，得古玉斗。"便是这古玉斗。无论这玉斗是否为后周之物，总之不是唐初所用的铁尺（相同于景表尺之尺），这是很明显的。

丁度的话，亦见《宋史》卷七十一《律历志》，原文与上引《玉海》卷八全同，惟无"此即唐尺"四字。唐代三百年间，制作法度，多有不同，即使有此四字，亦不能谓唐尺即张文收尺，张文收尺仅唐尺之一耳。何况景表尺即西京望臬，盖西汉之物。《晋书·律历志》云："（荀）勖铭其尺曰：'晋泰始十年（公元274年）中书考古器揆校今尺长四分半，所校古法有七品……三曰西京铜望臬。'"梁武帝《钟律纬》亦记此铭，见《隋书·律历志》。这断然不是唐代的东西，景表尺断然不同于玉尺，故景表尺决不是张文收尺。林氏所以断定张文收尺相同于后周玉尺，可能是为维护其对于唐代律度的观点而服务的。林书143页说：

> 余感于正仓院藏拨镂尺，"开元通宝"钱及其他考古学的资料之重要性，又鉴于采用铁尺说之便于说明，虽于张文收铜斛铭之疑惑不能解，暂以开元天宝代律尺即铁尺说为主，而以玉尺说附之，彻底的决定当期诸他日。

林氏不信史志上的记载，也不信张文收自己的铭文，而且所谓古玉斗者，除后周掘得之物外，也未闻有据以造律的其他玉

斗。

日本荻生氏也同蔡说，就是翻译林书的郭沫若氏，也不赞同他的见解。林书 142 页有云：

> 唯郭沫若氏据上举《通典》所载张文收铜斛铭，以为唐代尺度屡有变更。贞观十年前当是铁尺，武德四年所制定之"开元通宝"钱可证。贞观十年依据"古玉斗"所"修定"者当是后周玉尺。文收总章年所造之第二斛"正圆而小"，是为总章年间又由玉尺制改铁尺制之证。然大斛之尺既合开元时常用尺"六之五"，则开元时复已改为玉尺，改制之时期大率在武后时代也。

贞观十年修定的人，即张文收。张文收律即玉尺律，开、天时代所用者亦即此玉尺律。天宝十三载太乐署改诸乐名所依之律即此玉尺律，二十八调所用之太、夹、仲、林、南、无、黄七均，亦是此玉尺律。这些事实都可以确定，但林氏不信，终至"疑惑不解"，未能采用郭说，而遂将此极宝贵的意见轻易放弃，实在至为可惜。

§78 张文收律相同于玉尺律

兹以玉尺计算其高度如下：

尺长	267.3665 公厘
律长（九寸）	240.6299 公厘
管径（三分）	8.021 公厘
频率	334.644 V.D
高度	$^{\#}e^{1}+$

自贞观十年至肃宗至德二年为止，此律凡行用了一百二十二

年（公元636—757），在这期间，未闻有改律之事，尺度或有变更，律则未变。所以天宝间所改的乐名以及二十八调均与调所依之律，无疑都是此律，其与燕乐调的关系十分深密。

§79 记载欠明的魏延陵律

肃宗乾元元年，即公元758年，乐律又有变更。《新唐书》卷二十一称：

> 肃宗时，山东人魏延陵得律一，因中官李辅国献之，云："太常诸乐调皆下，不合黄钟，请悉更制诸钟磬。"帝以为然，乃悉取太常诸乐器入于禁中，更加磨刻，凡二十五日而成。……然以汉律考之，黄钟乃太簇也，当时议者以为非是。

《旧唐书》所记稍有不同：

> 乾元元年二月十九日，上以太常旧钟磬，自隋已来，所传五声，或有差错，谓于休烈（按：为太常少卿）曰："古者圣人作乐，以应天地之和，……每听乐声，或宫商不伦，或钟磬失度。可尽供钟磬（按：《唐会要》作"可尽将钟磬来"，意义显豁），朕当于内自定。"太常进入，上集乐工考试数日，审知差错，然后令再造及磨刻。二十五日，一部先毕，召太常乐工，上临三殿亲观考击，皆合五音，送太常。二十八日，又于内造乐章三十一章，送太常，郊庙歌之。

这一段文字可以勘正《新唐志》及《通典》之误。其一，"磨刻"之外，又有"再造"二字，很可能是磬为磨刻，钟为再造。其二，"二十五日"为三月二十五日，并非说经过了二十五天，《新唐

书》作“凡二十五日而成”是错误的。十九日至二十五日，仅得六天。在此短时间内，即为“考试”，审知其五音皆合者，提出一部分于三殿内先试“考击”，验明音律无乖，然后送太常。其他有差错者，则加再造及磨刻，《旧志》未讲明魏延陵其人及律度的高低，似嫌疏漏，但其书明年月日，可以补《新志》与《通典》之缺。

《新志》称“黄钟乃太簇也”一语，是新律的黄钟，当汉律的太簇，高于汉律者二律。但这个汉律指何律？则又不明确。

查东坡《志林》载：

> 肃宗时，山东人魏延陵得律一，因李辅国奏之，云太常乐调皆下，不合黄钟，请悉更制诸钟磬。帝以为然，乃悉取诸乐器磨刻之，二十五日而成，然以常律考之，黄钟乃太簇也。

乃知《唐志》之“汉律”实为“常律”之误。常律者，通常、日常、经常所用之律也，这便是张文收律。所谓“太常诸乐调皆下，不合黄钟”者，正是张文收所定之乐，其高于张文收律二律。张文收律为$^{\#}e^{1}+$，魏延陵律应为$^{\#}f^{1}+$，因其没有尺度可以计算，故频率等数字都缺，只能这样推算。

林书以魏延陵律的高度为e^{1}，却不知其有何根据，书中未说。

§80 殷盈孙修乐未改律

《旧唐书》卷二十九：

> 广明（按：此为僖宗李儇年号，黄巢起义军于广明元年，公元880年，攻入唐首都长安，僖宗避蜀。）初，巢贼干

纪，舆驾播迁……，乐工沦散，金奏几亡。及僖宗还宫，购募钟悬之器，一无存者。昭宗即位，将亲谒郊庙，有司请造乐悬，询于旧工，皆莫知其制度。……时太常博士殷盈孙深于典故，乃按《周官考工记》之文，究其栾、铣、于、鼓、钲、舞、甬之法，沉思三四夕，用算法乘除，镈钟之轻重高低乃定。悬下编钟……凡二百四十口。铸成，张濬求知声者处士萧承训、梨园乐工陈敬言与太乐令李从周，令先校定石磬，合而击拊之，八音克谐，观者耸听。濬既进呈，昭宗陈于殿庭以试之。……雅乐沦灭，至是复全。

同书卷二十《昭宗纪》曰：

龙纪元年（889年）十一月己丑朔将有事于圆丘。……甲寅圆丘礼毕。

殷盈孙修制乐悬事在龙纪元年，定律与否，各书都无记载。惟《旧唐书》卷二十九云：

悬下编钟，正黄钟九寸五分，下至登歌倍应钟三寸三分半，凡四十八等。口项之量径衡之围，悉为图进（按：中华书局本无此"进"字，此据《唐会要》卷三十三改），遣金工依法铸之，凡二百四十口。

这里所记是编钟数，又有镈钟十二，见《新唐志》。合前文看来，石磬尚还存在，钟镈已全部散亡，故殷盈孙修乐重在铸钟，制石磬事则不提。既称"先校定石磬，合而击拊之，八音克谐"，可知他所铸的钟镈是求与旧石磬合律的，则其钟律应是魏延陵之旧，未曾改律。

《五代会要》卷七载：

周显德六年（公元959年）正月，枢密使王朴上疏曰"……逮乎黄巢之余，工器都尽，购募不获，文纪亦亡，集

官详酌，终不知其制度。时有太常博士殷盈孙，按《周官·考工记》之文，铸镈钟十二，编钟二百四十。处士萧承训校定石磬，今之在悬者是也。虽有乐器之状，殊无相应之和，乐之缺坏，无甚于今。陛下乃命中书舍人窦俨参详太常乐事，以臣曾学律历，令臣讨论，遂依周法，以秬黍校定尺度，长九寸，虚径三分，为黄钟之管，与见在黄钟之声相应，以上下相生之法推之，得十二律管，以为众管互吹，其声不便，乃作律准，十三弦，宫声长九尺，张弦各如黄钟之声，以第八弦六尺设柱为林钟……

王朴的黄钟律管与“见在”黄钟之声相应。所谓“见在”者，即“今之在悬者是也”。即是说与殷盈孙所铸钟同一律度。王朴律其高度也是 f^1+，比铁尺律稍低，但低得极微。王朴律与殷盈孙黄钟“相应”，殷盈孙钟与魏延陵石磬“合击克谐”，是殷盈孙律和铁尺、魏延陵、王朴诸律都相等，修乐而未改律。

在王朴修律的第二年，周亡宋兴。宋初即用王朴乐，后虽屡次改乐，旋改旋废，仍用王朴乐。所以王朴乐与宋乐最有关系。后面所述的宋律即是王朴律，和岘律亦同。

§81 下徵调不怎么低

隋唐间各种尺律都很高，差不多都在 e^1—$^\#f^1$ 之间，清商的商调律高至 a^1-，这是很高了。宋代常用者为王朴律与和岘律，皆为 f^1+，尤其是和岘律，用景表尺造律，与后周铁尺完全相同。宋乐用十二律四清声，那夹钟清（紧五）已高至 a^2，未免太高。宋教坊律反比太常律为低，而教坊副使花日新尚

§82 隋唐间各种尺律比较表（表 4）

印度律				ni		sa		ri	ga		ma		pa		dha	ni	
今律				$\sharp c^1$	d^1	$\sharp d^1$	e^1	f^1	$\sharp f^1$	g^1	$\sharp g^1$	a^1	$\sharp a^1$	b^1	c^2	$\sharp c^2$	
隋代雅俗乐律调	水尺律	326.7437	e^{1+}	南	无	应	〔黄〕	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	（注 1）
	梁表尺律	379.1389	$g^{1}-$	蕤	林	夷	南	无	应	〔黄〕	大	太	夹	姑	仲	蕤	
	玉尺律	334.644	$\sharp e^{1+}$	南	无	应	〔黄〕	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	
	清商律	387.5179	$g^{1}-$	蕤	林	夷	南	无	应	〔黄〕	大	太	夹	姑	仲	蕤	
	清商商调律		$a^{1}-$	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	〔黄〕	大	太	夹	姑	
	清商徵调律		$d^{1}-$	应	〔黄〕	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	（注 2）
	铁尺律	364.2086	$\sharp f^{1}-$	林	夷	南	无	应	〔黄〕	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	
	铁尺下徵		$\sharp c^{1}-$	〔黄〕	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	
张文收律		334.644	$\sharp e^{1+}$	南	无	应	〔黄〕	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	
张律下徵			$\sharp b^{1+}$	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	〔黄〕	大	太	
魏延陵律下徵			$\sharp c^{1}-$	〔黄〕	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	（注 3）
隋唐谱字				合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六	
宋谱字				尺		工		凡	合		四		一	上	勾	尺	

注 1：这是万宝常水尺律，定而未用。

注 2：清商徵调律应亦下徵，如此比铁尺犹高一律，如为正徵，则不免太高。

注 3：魏延陵律只见下徵，正律同铁尺律。

且说："乐声高，歌者难继"，因请减低一律。

隋唐间各种尺律以清商律为最高 (g^1-)，以玉尺律为最低(e^1+)。张文收律同玉尺律。当时用下徵。铁尺的下徵为 $^{\#}c^1$，即张文收律的下徵也只低到 b^1，这恐是隋唐乐曲中最低的一声了。现代歌曲中尚有比这更低的乐音，所以琵琶曲以下徵为调，在直觉上似乎很低，故林氏也有"低抑"之感，其实这是一种误会，从各种尺律的高度上看，隋唐乐曲也许比现代乐声为高，宋代的乐声尤高，后虽稍低，比唐乐尚还高起二三律，这些都有文献可考，直觉是不足为凭的。

宋律概貌

§83 王朴律

王朴为五代时后周人，其改律在周显德六年（公元959年）。第二年周亡宋兴，所以王朴律即宋初之律。事见前引《五代会要》卷七所载枢密使王朴上疏章。《册府元龟》、《旧五代史》等亦均有记载。此尺据《宋史》卷七十一载高若讷所定十五种尺，说：

又有后周王朴律准尺，比晋前尺长二分一厘。

据此：

王朴尺长　230.8864×1.021

　　　　　=235.735公厘

律长(九寸)212.1615公厘

管径(三分)　7.0721公厘

频率　　379.5473V.D

高度　*f^1

王朴订律“依唐法”，《旧五代史》作“以周法”，疑非是。上文正言殷盈孙定乐制钟磬，又云：“今之在悬者是也”，则所谓唐法，应是殷盈孙法无疑。殷制钟磬，“虽有乐器之状，殊无相

应之和”，因而必须改制。我们且不问他所依者为唐为周，而他的“黄钟之管，与见在黄钟之声相应（殷制而在悬者）”，可知王朴律的高度，与殷盈孙乐同，不待计算即可肯定。他于显德六年定乐，明年，周亡宋兴，此乐自宋太祖建隆元年至和岘乐成（960—966），凡六年，以后又再三续用过。

§84 和岘律

《宋史》卷六十八：

> 时判太常寺和岘上言曰：“……西京铜望臬可校古法，即今司天台影表铜臬下石尺是也。及以朴所定尺比校，短于石尺四分，则乐声之高，盖由于此。”……上乃令依古法以造新尺，并黄钟九寸之管，命工人校其声，果下于朴所定管一律。

前节所举高若讷十五种尺之后亦有云：

> 有司天监影表尺，比晋前尺长六分三厘，同晋后尺。（《宋史》卷七十一《律历》四）。

和岘说望臬即影表石尺；《隋志》说望臬同晋前尺，不过微弱而已；今高若讷说比晋前尺长六分三厘，可知不符。当然《隋志》所说较为可信。但和岘又说，他所用的尺长于王朴律准尺四分。今将宋代各种律尺比较，自以长四分说计算最为可靠。于是：

和岘尺 = 235.735（王朴尺）× 1.04

= 245.1644 公厘

律长（九寸） 220.648 公厘

管径(三分)　7.3549　公厘

频率　364.4495　V.D

高度　$^{\#}f^1-$

和岘律低于王朴律半律许，而《宋史》言一律，指其大略耳。

此乐自乾德四年至景祐二年李照乐成，约用七十年，即公元966—1035年。

§85　李照律

《宋史》卷一百二十六：

> (李)照言："朴准视古乐高五律，视教坊乐高二律。"

同书卷一百三十一说：

> 景祐、皇祐间，访乐、议乐之诏屡颁，于是命李照改定雅乐，比朴下三律。

按： 李照乐因被铸工私减铜齐，而声稍清，实际上必不足三律。范镇说："才中太簇"，则下二律，亦未可信。朱熹及修《史》之元人都从范说。王应麟《玉海》称："中无射倍声"，亦下二律。宋绶与晏殊俱言李照新乐比旧乐下三律。这二人都是奉诏详定李照乐的人，他们复奏的话理当可信。杨杰也说："及神宗朝，下三律"。这里"神宗"应为"仁宗"之误，因杰说话时神宗在位，万无称庙号之理。

李照乐的高度为$^{\#}e^1$，自景祐二年至五年，约用三年，后"复用旧乐"。

§86 阮逸、胡瑗律

《宋史》卷一百二十六：

> ……其后诏侍从、礼官参定声律，阮逸、胡瑗实予其事，更造钟磬，止下一律，乐名《大安》。乃试考击，钟声弇郁震掉，不和滋甚，遂独用之常祀、朝会焉，故皇祐中有阮逸乐。

阮、胡定乐，在仁宗皇祐五年，公元 1053 年。

据《皇祐新乐图记》载：

> 所制乐尺，比于太府寺见行布帛尺七寸八分六厘，与本朝铜望臬影表尺符同。……用九寸裁黄钟之管，下太常旧乐一律，冥合太祖皇帝之圣意。国初用王朴所定周乐，太祖令和岘下一律，以今新定尺律校，太常寺旧乐犹高一律。

阮逸、胡瑗新乐也用影表尺，何以会比和岘乐为低呢？

第一，其尺虽亦影表尺，实比和岘尺长二分三厘。

第二，律管空径不同，黄钟管径为三分四厘六毫，比一般的三分为大。

据此计算：

尺长 245.1644(和岘尺)×1.023 = 250.8032 公厘

律长(九寸) 225.7229 公厘

管径(三分四厘六毫) 8.6778 公厘

频率　　353.9152 V.D

高度　　f^1+

照史志之说，和岘乐低王朴乐一律，阮、胡乐又低旧乐(和岘

乐)一律，其实不到一律。

此律于皇祐五年制成，八月下诏：于常祀、朝会用之，郊庙即不用。直到元丰三年，历时近三十年(1053—1080)

§87 杨杰、刘几律

《宋史》卷一百二十八：

> 元丰三年五月，诏秘书监致仕刘几赴详定所议乐，以礼部侍郎致仕范镇与几参考得失。而几亦请命杨杰同议，且请如景祐故事，择人修制大乐。诏可。

杨杰议大乐七失，"请下朴二律"(《宋史》卷一百三十一作"下旧乐三律"，疑误)。此乐之律长不可考，以下朴乐二律推之，其高度应为 f^1-。其成于神宗元丰五年，公元 1082 年。

§88 范镇律

成于哲宗元祐三年，公元 1088 年。范镇自献其所制乐，人皆以为"一家之乐"。镇论乐多武断，不顾事实，故其言多妄，又信房庶捏造《汉书》的话，尤不足凭，其乐卒不用。

《宋史》卷一百二十六称其乐下李照一律，则其高度当为 e^1。

§89 魏汉津律

成于徽宗崇宁三年，公元 1104 年。魏汉津，蜀黥卒，后为

方士，好为荒诞不经之说。蔡京信之，便叫他定乐。他引夏禹声为律、身为度的说法，请以帝指为尺寸，遂量徽宗的指长以定黄钟，乃制大晟乐，其谬妄如此。

据王应麟《玉海》所记，大晟乐尺之长，折合 299.57 公厘。

尺长	299.57	公厘
律长（九寸）	269.613	公厘
管径（三分）	8.9871	公厘
频率	298.6702	V. D
高度	d^1+	

§90 宋教坊乐前律

宋教坊律成于神宗熙宁九年（1076）之前，无尺度可稽，只能从比较上推定它的高度。

《宋史》卷一百二十六载："（李）照言：朴准视古乐高五律，视教坊乐高二律。"卷一百三十一又说：

> （范）镇以所收开元中笛及方响合于仲吕，校太常乐下五律，教坊乐下三律。

二说正相符同。甲下五律即乙高五律，丙高于甲三律即下于乙二律。可知李照所说的古乐即唐乐。宋教坊乐应下于太常乐二律。这教坊乐律可称之为"宋教坊乐前律"。以低于王朴律二律计，其高度应为 f^1–。范镇所说的太常乐即王朴乐，亦可证。

§91 宋教坊乐后律

成于神宗熙宁九年，即公元1076年。

《宋史》卷一百四十二载：

> 熙宁九年，教坊副使花日新言："乐声高，歌者难继。方响部器不中度，丝竹从之。宜去噍杀之急，归啴缓之易，请下一律，改造方响，以为乐准。丝竹悉从其声，则音律谐协，以导中和之气。"诏从之。

这比前律低一律的律，可称之为"宋教坊乐后律"，其高度应为 $^{\#}e^{1}$。

§92 隋唐宋尺律表(表5)

时期 (公元)	律名	频率 (V.D)	高度
581—588	玉尺律	334.644	$^{\#}e^{1}+$
589—606	铁尺律	364.2086	$^{\#}f^{1}-$
590	万宝常律	326.7437	$e^{1}+$
606—618	毛爽梁表尺律	379.1389	$g^{1}-$
618—635	祖孝孙铁尺律	364.2086	$^{\#}f^{1}-$
636—757	张文收玉尺律	334.644	$^{\#}e^{1}+$
758—889	魏延陵律		$^{\#}f^{1}+$
889—959	殷盈孙律		$^{\#}f^{1}+$
959—966	王朴律	379.5473	$^{\#}f^{1}$
966—1035	和岘律	364.9495	$^{\#}f^{1}-$

1035—1038	李照律		$^{\#}e^1$(实际为 f^1)
1038—1053	和岘律	364.95	$^{\#}f^1-$
977—1076	宋教坊前律		f^1-
1076—宋末	宋教坊后律		$^{\#}e^1$
1053—1082	阮逸、胡瑗律	353.9152	$^{\#}f^1+$
1082—1111	杨杰、刘几律		f^1-
1088	范镇律		e^1
1111—宋末	魏汉津律	298.6702	d^1+

乐律乐调上的几个问题

§93 《隋志》中两点疑问的假释

《隋书·乐志》所述的乐律，有两点疑问未获解决。一因文字简略，叙述欠明，不能抉出真正的问题所在。二因当时的制度文物，已多失传，对问题的观察不能真切。三因文字有讹误，容易歧路亡羊。但这些问题又至为重要，因而只能做探讨性的假释，未敢以为必是也。

《隋书》卷十四：

> （郑）译云："考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆……"

郑译的意思为：乐府钟石，同是名为七声，何以这七声之内，有三声不合呢？虽经屡次访问，到底没有人能知其故。幸亏从苏祇婆那里学得了琵琶调，才明白了其中的缘故。其缘故为何？如何"三声乖应"？书中都没说出来。

据《隋书》记载，北周武帝把康国、龟兹、高昌之乐，被于钟石，依照《周官》制陈列起来。但《周官》书中，只说六律、六同、五声、八音，此外为宫、轩、判、特四悬之名，没有陈布的方法，也不说七声。而康国、龟兹、高昌等外来乐，则只有七声，而没

有六律、六同等。所以，把这些外来乐被于钟石则可，要把它们依《周官》制陈列起来则不可，因为无“制”可依，怎样陈列呢？郑司农注云：“宫悬四面悬”，这话对这问题仍不着边际，问题在于七声三乖，而不在四面三面。所以，“取《周官》制以陈之”这句话，乃史家信手拈来之笔，不能看得过于认真。比较近于事实的想法是：北周既采用西域诸国乐被于钟石，则这些钟石组成的音阶，极可能是合于印度乐律的，所以问题的关键，不在陈布之法，而在音阶的不相符。郑译话中主要是说七声之内有三声乖应，也就是说七声中有三声不和，即音程、高度有所不合。为什么呢？隋代的钟石，是北周的旧器，该是应合印度乐律的。印度琵琶调用ni调，而一般乐曲则用 sa律。sa律是羽调，其中没有角、变徵、变宫三声。角声以下角（也可说是清商）应；变徵以下变徵（也可说是清角）应；变宫以下变宫（也可说是清羽）应。三声都应低了一律，这就是“乖”。故曰：“七声之内，三声乖应。”

印度七调，惟 ga 调类于中国的宫调，用七正声，没有一声是用下声或清声的（这当然以中国调法和乐律立论）。其余六调，都有下声应（亦可说是清声应），而各调所应之数都有不同，ma 调二，pa 调四，dha 调五，ni 调一，sa 调三，ri 调五。其中用三个下声应的只有 sa 调。郑译称“三声乖应”，很可能为了采用 sa 调之故。隋太常议修的一百四曲，其中有应调，可见当时中国音乐印度化的程度。

另一疑问为：郑译学得琵琶调之后，据《隋书》卷十四记载：

仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，

乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。其十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者。

上文"三声并戾"一句，各版本出入很大。《隋书》为元大德刻本。百衲本、汲古阁本及《通典》、《册府元龟》皆作"三声并戾"，殿本则作"二声"并戾。就文义看，似"三声"较"二声"为得．"三声"者，黄钟、太簇、姑洗也。但下文又云："十一宫七十七音，例皆乖越"，可知乖越者，不止三声，为七音全乖，方合八十四音之数。林书54页引《隋书》作"二声"，下有注云：

沫若按："二声"当作"声声"，二乃重文符，形近而误。

我国文字，通例不加句读，这二句叠用三个"声"字，依照用重文符的习惯，则第一字书"声"，第二第三用重文符。如因第一字下须断句，则第二字亦应书作"声"，第三字作重文符。这是郭说不严密的地方。但"二声"本难通，又以文义论，自以"声声"较为妥洽，故应从之。

乍看这问题好像很简单，经仔细研究后，觉得大不简单。表面上，这不过把黄钟作为林钟而已，但深究之，黄钟何以会作林钟？又因何缘由而发生这错误的呢？这便不好回答。我们已知，当时的乐调以林钟为黄钟，其所谓林钟者实为正太簇，今反其道而行之，以黄钟为林钟，这便很难解说了。如谓：因林钟作了黄钟，故把黄钟作为林钟，这近于笑谈。要解答这问题，目前可能的推测，似与"乐悬"有关。

§94 隋代钟磬编悬之制

这在《隋书·乐志》中并无具体的说明，惟卷十五有云：

> 初后周故事，悬钟磬法，七正七倍，合为十四。

《魏书·乐志》说：

> 检太乐所用钟、磬，各一悬十四。

可见后周的悬法，来自北魏，这是魏制。隋初沿周制，亦用七正七倍，后因牛弘的奏请，据《周官·小胥》郑玄注而改制，有云：

> 郑玄曰："钟磬编悬之，二八十六而在一虡……"又引《乐纬》"宫为君，商为臣，君臣皆尊，各置一副，故加十四而悬十六。"……悬钟磬法，每虡准之，悬八用七，不取近周之法悬七也。又参用《仪礼》及《尚书大传》，为宫悬陈布之法。（《隋书》卷十五）。

所谓《仪礼》，疑指《燕礼》和《大射礼》两篇，其中说到宫悬陈布的方位，然与本文无关，不赘引。所谓《尚书大传》者，《大传虞夏传》有：六律、五声、八音、七始之说，郑玄均有注。《隋志》录其文而为之说曰：

> 既以七同其数，而以律和其声，于是有七律。又引《尚书大传》"谓之七始"，其注云："谓黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟、蕤宾也。"……古者镈钟据《仪礼》击为节检，而无合曲之义。又大射有二镈，皆乱击焉，乃无成曲之理。依后周以十二镈相生击之，声韵克谐。

这就可以知道当时编钟用黄钟均的七律，而其编列的次第则从《大传》郑注依七律的相生为序。镈钟初为乱击，后依相生击之，则其陈布之法也当以相生为序。《隋书》卷十五又云：

金之属二：一曰镈钟，每钟悬于一簨虡，……二曰编钟，小钟也，各应律吕，大小以次，编而悬之。上下皆八，合十六钟，悬于一簨虡。

这才明白隋代的编悬法：每虡十六钟，上下皆八，上正而下倍。用黄钟均的七种，再加一宫一商，所谓“加十四而悬十六”，因为这所加的一钟是不用的，故云“悬八用七”。其编次则依相生为序，并不依七声的次第。依相生为序，尚有一证据。《魏书·乐志》称：

后太乐令崔九龙言于太常卿祖莹曰：“声有七声，调有七调，以今七调合之七律，起于黄钟，终于中吕。”

这显然是黄钟均的七律，而以中吕换去了蕤宾，用徵调音阶。十二律相生，中吕居末；七律相生，蕤宾居末，今终于中吕，可知以相生为序，而以中吕易蕤宾乃是必然的。

北朝的乐制，大部分始于魏，后分裂为东西魏，历北齐、北周而至隋，这种现象至少延续了一百年，虽小有变动，大体上无甚更改。

综合以上所述的情形，对于隋代的编悬制，可作一拟想图如下：

隋代编悬图

8	7	6	5	4	3	2	1
〔正仲〕	〔正应〕	〔正姑〕	〔正南〕	〔正太〕	〔正林〕	〔正黄〕	〔宫〕
变徵	变宫	角	羽	商	徵	宫	
8	7	6	5	4	3	2	1
〔倍仲〕	〔倍应〕	〔倍姑〕	〔倍南〕	〔倍太〕	〔倍林〕	〔倍黄〕	〔商〕

§95 事实上无可旋宫

隋代编悬，只有七正七倍，加宫、商为十六，十二律不全，显然无法旋宫。这是事实如此，不容强辩。且只有正倍，而无清律，也不便旋宫。

郑译考验太乐乐工，要他们奏林钟之宫，这是强人所难，请郑译自己去考击，试问大吕变徵在何处？然则他们何不用倍林钟呢？因为这倍林钟已习惯作为黄钟了。正林则已作为清黄，在无可奈何之中，惟有李代桃僵，把黄钟作为林钟。这不一定出于交换，在编悬图中，黄钟即在林钟的旁边，太簇即在南吕的旁边，姑洗即在应钟的旁边，舍彼击此，非常顺便。

于是他们所奏林钟宫的七律为：黄太姑仲林南应（不是林南应大太姑蕤）。这正是一个以黄钟为调首的徵调音阶，在雅乐调法上称为“仲吕徵”。调法虽合，然与林钟宫相比，则“林钟一宫七声，声声并戾”，照这样子，当然“十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者”了。总之，魏、周、隋三代的乐悬，其乖谬情形有出人意表之外者，说来很难使人相信。隋代后期，经牛弘等整理后，方较为合度，然亦未能尽合我国古雅乐上的规划。

§96 蔡元定的《燕乐原辨》

南宋蔡元定于乐律之学，极有心得。他在乐律上很能实事求是。他主张用变律，这是一种比较合理的办法，而为一般乐律家所反对；于毕曲之外复创起调说，而遭毛奇龄、凌廷堪

等人的讥评，然其主张亦不无相当理由。

隋唐燕乐，传到宋代，面目已变，因从下徵改为正声，于是有许多问题因之而发生了。然而宋人不知，惟蔡氏知之，惜其言过于简略，后人多不了解，因而没有得到很好的阐发。

唐宋两代，专论燕乐的书不多，传到现代的更少。蔡氏著有《燕乐原辨》一书，见《宋史》本传，亦见于明《文渊阁书目》卷十三，原注云："一部一册阙"，可知在明代正统间已不全，此后殆全部散失了。《宋史・艺文志》亦失于著录。惟《宋史·乐志》中有所谓《燕乐书》者，曾录存四百余字，仅属一鳞半爪。此《燕乐书》无疑的即《燕乐原辨》的简称或别称。然而仅就这一鳞半爪论，已觉得他目光如炬，力透纸背，与一班人迥乎不同。蔡氏虽不知印度乐律，然而印度乐律和苏袛婆调的主要关键，已在这四百余字中掌握住了。

宋人如沈括、王灼、姜夔、张炎辈，都是懂得燕乐的人，比之蔡元定实有不同，沈、王、姜、张都是词曲家，都能知其然，蔡氏是学人，当更能知其所以然。蔡氏的《燕乐原辨》一书，其书久佚，甚至《宋史・艺文志》亦不载，倪灿《宋史・艺文志补》亦无。而其所著《律吕新书》一书，专谈雅乐律，一班乐律家几奉为经典，为七百年来一权威之作，此书朱熹极称许它，至为之诠解（也有人说是他们二人合著的，疑不确）。朱氏于乐律也很有研究，他们都是理学家，于研经之余，兼攻乐律，《大全集》中有不少论乐的篇章，不过为理学之名所掩，大家不很注意罢了。

《宋史》称这《燕乐原辨》为《燕乐书》，有云："证俗失以存古义"。古义二字，大可玩味，无奈宋人中知道这"古义"的太少了。

《燕乐书》中云：

黄钟用“合”字，大吕、太簇用“四”字……各以上、下分为清浊。其仲吕、蕤宾、林钟不可以上、下分，……大吕、太簇、夹钟清各用“五”字，而以下、上、紧别之。紧“五”者，夹钟清声，俗乐以为宫。此其取律寸、律数，用字纪声之略也。

一宫、二商、三角、四变（为宫），五徵、六羽、七闰（为角）。五声之号与雅乐同，惟变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变；变宫以七声所不及，取闰余之义，故谓之“闰”。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角而实非正角。此其七声高下之略也。

……燕乐以夹钟收四声：曰宫、曰商、曰羽、曰闰。闰为角，其正角声、变声、徵声皆不收，而独用夹钟为律本。此其夹钟收四声之略也。

宫声七调……皆生于黄钟；

商声七调……皆生于太簇；

羽声七调……皆生于南吕；

角声七调……皆生于应钟。

此其四声二十八调之略也。（《宋史》卷一百四十二）

兹以蔡氏原文之先后，论次如下：

“黄钟用‘合’字……而以下、上、紧别之。”

此言俗乐的配字，其说与沈括、姜夔、张炎等皆同，不赘述。

“紧五者，夹钟清声，俗乐以为宫。”

隋唐燕乐中一般的龟兹乐调用 sa 律，这是羽调。宋用正

声，等于 ga 调，ga 在 sa 律中当夹钟之位，以 ga 为宫，无异以夹钟为宫也。

sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
黄	太	夹	仲	林	南	无	黄

"一宫、二商……七闰为角。"

此一、二、三、四为七声之序。"四变为宫"者，言以第四声变徵为宫声也。宋正声调以隋唐燕乐的"四变"为宫声。如图：

	林	南	应	黄	太	姑	蕤	林	南	应
隋唐	宫	商	角	变徵	徵	羽	闰			
宋代				宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫

"七闰为角"，乃下徵的关系。唐人以倍林为宫，故以倍应为角。宋人不明此理，遂以为角声应当在应钟，其是非且勿论，而唐燕乐用下徵调的事实，已于此揭露出来了。

"五声之号，与雅乐同……故谓之闰。"

此言俗乐音阶中五声的名称和雅乐是相同的，惟变徵易为小吕，故特称为"变"（这指琵琶上所用的 ni 调）。变宫为七声所不及，故特称为"闰"。sa 律中的变宫在林钟律，夷则虽当变宫之正位，然为羽调音阶所不用，为七声所不及，乃多余的律，故称为闰。这指 sa 律而言。

"四变居宫声之对……而实非正角。"

上图中隋唐燕乐的变声与宋乐的宫声相对，宋乐即以此变声为宫声。以闰为角，当然不是正角，正角调应在姑洗，不

在应钟。俗声的七声，是以"闰"加"变"再加五正声而成的。

"燕乐以夹钟收四声……，独用夹钟为律本。"

宋俗乐以 sa 律的夹钟为宫声，在二十八调中只有宫、商、羽、闰四声，其余二变和徵声都不收在内，甚至正角声也没有。以夹钟为宫，即为俗乐律的律本，故云"夹钟为律本"。

"角声七调……皆生于应钟。"

宋代无角调，认为角调在应钟。宋人都这样说，错误者不独蔡氏一人。

上文中，蔡氏既说到 sa 律，又说到下徵调，其实他不知有sa律与下徵，惟其研究的结果，觉得唐代的燕乐调中有这种种关系和现象而已。可见他治学之勤与致力之深。朱熹批评他的《律吕新书》说：

> 季通《律书》，法度甚精，近世诸家，皆万不能及。
>
> 季通《律书》，分明是好，却不是臆说，自有按据。
>
> 季通理会乐律，大段有心力，看得许多书。

这许多话，也可用来批评他的《燕乐书》。所以晦翁不敢录他为弟子，只可列在师友之间了。

§97 雅乐律上的几点事实

唐徐景安《历代乐仪》卷十乐章文谱说：

> 按旋宫以明均律，迭生二变，方协七音；乃以变徵之声，循环正徵，复以变宫之律，回演清宫。其变徵以"变"

字为文，其变宫以"均"字为谱，唯清之一字，生自正宫，倍应声同，终归一律。雅乐成调，无出七声。七声者：宫、商、角、变、徵、羽、均（原注：清合宫声也）。法自旋宫一均声矣，如以律音伦比，咸施于十二均，文谱传声，备显于八十四调。（宋王应麟《玉海》卷一百五引）

《新唐书》卷二十一说：

孝孙又以十二月旋相为六十声、八十四调。其法：因五音生二变，因变徵为正徵，因变宫为清宫。七音起黄钟，终南吕，迭为纲纪。黄钟之律，管长九寸，王于中宫土。半之，四寸五分，与清宫合，五音之首也。加以二变，循环无间。故一宫、二商、三角、四变徵、五徵、六羽、七变宫，其声繇浊至清为一均。凡十二宫调……雅乐成调，无出七声，本宫递相用。唯乐章则随律定均……

这里有几点要说明：

一、这是唐雅乐的乐律，是祖孝孙所定的"大唐雅乐"，即十二和之乐。这是纯正的雅乐，与燕乐俗乐之律无关。二者不可混为一谈。

二、"黄钟之律管长九寸，半之四寸五分，与清宫合。"所谓清宫者实为变宫，这是用"管律"所生的错误。倍半相应之理，只适用于弦律，管律不适用。黄钟九寸，清黄钟四寸五分，其声不应。四寸五分之管与变宫声相近，其与清黄钟相应者，管长应为三寸九分一五，此相差之五分八五，为管口校正数，于四寸五分减去管口校正数，才是与黄钟相应的清黄钟之管长。今不问其声之应不应，而唯取倍半之长，必发生错误。西汉京房早已说过："竹声不可以度调（见《晋书》卷十六《律历志》）"。他已发见在管器上倍半之声不应，依三分损益所得之

数亦不应，因创为“准”以取弦律。祖孝孙定乐时，管口校正的计算法当然不知道，但是“竹声不可以度调”这句话，他是应该知道的。然而，他依然用四寸五分之管以为清宫，其声只及变宫，以七度为八度，十二律只得十一律。他的音阶将如下表：

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄	清大
宫		商		角	变徵	徵		羽		变宫	清宫		清商

表中便是“因变徵为正徵，因变宫为清宫”的事实。蕤宾本为变徵，今以为正徵，应钟原为变宫，今以为清宫。以古代的黄钟宫音阶论，角与变徵之间应为二律者，今只一律；以徵调音阶论，变徵与正徵之间应为二律者，今亦只一律。如此，七音起黄钟，终无射，仅得十一律，于法不合，可见这是削足适履的办法。《新唐志》称：“终南吕”，如此在一个八度之内，仅得十律，只等于一个小七度，尤为不合了。

三、“其声繇浊至清为一均”，此一均作一阶解（阶或称组，亦称协，西名 Octave。）

“唯乐章则随律定均”，此均字作宫字解，即随均立调之均。琵琶一旦分七均：太、夹、仲、林、南、无、黄，这便是均。上引徐景安书中所说“旋宫以明均律”、“咸施于十二均”，其意同此。

徐书云：“其变徵以变字为文，其变宫以均字为谱”，此“均”字为变宫二字的代用词。下文有云“七声者，宫、商、角、变、徵、羽、均”。盖雅乐乐谱（徐书本卷即论乐章文谱），用律谱或用音谱，律谱注以律吕，音谱注以宫商，律用律名之首一字，音名本为一字，唯变徵与变宫为二字成文，去变而称徵与

宫，果属不妥，去徵与宫而称变，则二者不分，于是以变徵为“变”，以变宫为“均”，以一字代二字而求简省。蔡元定以变徵为变，以变宫为闰，是同一道理，“闰”犹“均”也。故云：“其变宫以均字为谱”，谓以均字入乐谱中以代变宫也。

四、“唯清之一字，生自正宫，倍应声同，终归一律，雅乐成调，无出七声。”言乐谱又有清字，清者清声也，正宫者，正声之宫也。虽律有倍半，而声相应和，如出一律，故曰“倍应声同，终归一律”也。

以上都是唐雅乐的情形，因用管律，器数不符，致以变宫为清宫，仅在一个八度之中，相差乃至一律，可知倍半不应。这不是乐律理论上的问题，而是技术上的问题。俗乐琵琶调虽以闰为宫（见琵琶调弦法章），这是另一问题，与此风马牛不相及。《笔谈》卷六有“今乐高于古乐二律以下”一节话，其中也有“下凡字为黄钟清”之说，这是说宋燕乐比唐燕乐（古乐）约高一二律。宋燕乐的下凡（下凡为高凡之误）当唐乐的黄钟清。这是唐宋乐律高度之比，与乐律理论无关，未可混为一谈。

§98 唐代尺律无雅俗之分

我们所见二十八调的“均调名”有二：（一）《唐会要》。这是将俗乐调名改为均调名之始，如改娑陁力为太簇宫，改大食调为太簇商之类。《羯鼓录》诸宫曲中之太簇宫、太簇商诸曲同，不独同名的乐曲属于同一宫调，而且其他七均中根本没有太簇均，更可肯定它二者是相同的。（二）宋人籍中。如以沙

陁调为黄钟宫，以大石调为黄钟商之类。这比唐律要高二律。此外，殊不见有第三种均调名的存在，偶或在一二调名上见之，属个别的，可勿论。

同一沙陁，同一大石，而其所属之均不同，见于唐人籍中者低二律，其七均为：太、夹、仲、林、南、无、黄；见于宋人籍中者高二律，其七均为：黄、大、夹、仲、林、夷、无。这两种均调的关系，在古籍中很模糊，都不详其故。林氏因误认了张文收律的结果，其书中关于尺律部分，非常混乱，假设了许多名词以分别它，如：古律、新律、正律、俗律等，未能明确说某律由谁所造，始于何时，尺度及高度如何。

宋代尺律虽多，然可见的均调名只有一种，符合于王朴律或和岘律，故可泛称之为“宋律”。唐律因有铁尺、玉尺之异，不能泛称之为唐律。本书偶称唐律，必指玉尺，因与宋律相对的惟此玉尺，其铁尺与魏延陵律，都与宋律相同。或以用黄、大、夹、仲、林、夷、无七均之律为唐俗乐律，以用太、夹、仲、林、南、无、黄七均之律为唐雅乐律，由是唐代之俗乐律与雅乐律分，俗乐高而雅乐低。非是。其说无根据。

在唐代文献上或关于唐代的文献上，从未见有用黄、大、夹、仲、林、夷、无七均者，不论雅俗乐都没有。太、夹、仲、林、南、无、黄七均，见于天宝间太乐署所定乐，教坊乐亦用它。乾元以后改用魏延陵律，比之张文收律高二律。以此律定均，则为黄、大、夹、仲、林、夷、无，其时亦雅俗同用，未曾有歧异。《羯鼓录》“诸宫曲”有太簇宫、太簇商、太簇羽三调所属曲名，如与《唐会要》对看，曲名同者其宫调亦同，将此二书中之曲名与《教坊记》对看，亦多相符。于此可以证明，这太、夹、仲、林、南、无、黄七均，雅乐用它，俗乐也用它，二者用律相同，分不出何

者为雅乐律，何者为俗乐律，律度高低之说，当然不存在了。

唐代的太常乐与教坊乐没有严格的分别开来，而俗乐又常和雅乐糅合在一起，钟磬琴瑟，往往与鼓笛鸡娄同声合奏，如此，在律度上便不能不齐一，如若高低不齐，声器必不能合。魏延陵律比之张文收律高二律，这是事实。这是时代有先后，定律有不同，并非雅乐用张文收律七均，俗乐用魏延陵律七均也。唐代未尝有特订的俗乐律，教坊无专律，以太常之律为律。开元以前，教坊隶于太常，高则同高，低则同低，其高低随国家所颁之尺律为转移，太常或教坊都不能自为高低。所以在唐代，雅俗乐之间从未有过此高彼低的现象。此事惟宋代有之。宋教坊乐反低于雅乐，约差二律或三律。宋教坊由五代十国及各处藩镇的旧乐工拼凑而成，其所用律与张文收律略相等，不依太常。宋雅乐律则与魏延陵律略同，然因用正声之故，无形中高了五律，后虽略低，比教坊犹高二律或三律，这便是雅俗乐律不齐的原因。宋俗乐沿用唐代所称的时号，在文人笔下往往用均调名。其所用均调名，雅俗乐统一，只有黄、大、夹、仲、林、夷、无七均，没有太、夹、仲、林、南、无、黄七均。这是因为王朴律与和岘律的高度，与魏延陵律相等的缘故。

角调之谜(一)

§99 角无正闰，所谓闰角者谬也

蔡元定称变宫为闰，又说闰为角，又云角生于应钟。张炎《词源》及陈元靓《事林广记》，便以应钟角为“闰”，后人乃迳称之为“闰角”。所谓“闰角”者，实为下徵的角调，以林钟为黄钟，则应钟为姑洗，以姑洗为角，亦是正角，只是在正声上看来这是应钟。宋人不知其本，便以为闰，这是一种错误。以应钟角为闰，则林钟宫、南吕商、姑洗羽将都是闰，三声不闰而一声独闰，未为合理。

林氏鉴于唐宋人的角调此正彼闰，乃莫衷一是，甚至在羽前羽后兜圈子。他的迷误，一因唐宋人的说法不一，二因宋人误设此陷井，后世乐律家几无有不坠入其中的。

《新唐书・乐志》所记俗乐二十八调，角在羽前。《乐府杂录》用平上去入为序，因而成为羽角宫商，后人遂以为角在羽后。这是误会。《乐髓新经》是姑洗角，不以应钟为角，亦未称之为闰。惟《燕乐书》中的二十八调，以七羽置于七角之前，且创变宫为闰之说。《词源》和《事林广记》从之，错误乃起。

林氏有言曰：

据宋人所说，七角不在正角位，而在变宫位，《唐会

要》之二角也是在宫商羽三调之后，据此看来则二角怕与宋人之闰角相当。《唐书》二十八调之七角却不同，其顺位是在宫商之后，羽之前，即是在正角位。与《唐会要》异。而其时号与宋闰位之角调同。然则《唐书》之七角是正角，《唐会要》之二角是闰角，二者盖有别。（《隋唐燕乐调研究》76 页）

林氏犹豫之见，即为宋人所误。因其地位在羽前羽后而判为正闰，亦不妥当。《唐书》和《唐会要》皆宋人所记唐代的史实，何以一正一闰而不统一呢？又何以时号却又相同的呢？

要知：《唐会要》中的太簇角，即《新唐书》中的大石角。《唐会要》中的林钟角，即《新唐书》中的小石角。小石角为正声上的黄钟角调，以姑洗为角声。大石角为下徵上的黄钟角调，以下徵的姑洗为角声。下徵的姑洗便是应钟。所以大石角也是正角调，其位甚正。惟从正声上看，不在姑洗而在应钟，应钟犹姑洗也。林氏于此未能究明，漫指《新唐书》为正角，《唐会要》为闰角。

唐人无有以角调为闰角者，正声以为闰，下徵则以为正，何况二十八调都基于下徵，闰于何有？正声之调，为雅乐律上的一种看法，不符合琵琶调的实际情况，未可固执。

二十八调中之七角，以起均言，为黄、大、夹、仲、林、夷、无。此就宋律说，较为明白易解；以张文收玉尺律说，则为太、夷、仲、林、南、无、黄。以落调言，为姑、仲、林、南、应、黄、太。其在印度律，为 ri、ga、ma、pa、dha、ni、sa。所以，七角中真正落在下徵姑洗律上的只有一调，就是大石角（正声为应钟）；真正落在正声姑洗律上的也只一调，就是小石角（下徵为南吕）。其他五角，落在其他五声，无一雷同。蔡元定说“角声

七调，皆生于应钟”，这话说得很不严密。因为如若同是一个应钟，则七调成为一调了。各调就其本均说，无一不是大三度的姑洗正角，再就其本均的正声说，则无一不是应钟角，蔡氏所谓皆生于应钟者，恐怕就是这个道理。

§100　《乐髓新经》中的角调

宋仁宗赵祯曾著《景祐乐髓新经》六篇，全文见《宋史》卷七十一《律历志》。

其一，释十二均：

黄钟之宫（凡宫调，均调名与律调名合一。）　为正宫调
太簇商（此为律调名，即为调式，下各调同。）　为大石调
姑洗角　为小石角
南吕羽　为般涉调
大吕之宫　为高　宫
夹钟商　为高大石
仲吕角　为中管小石调①
无射羽　为高般涉
夹钟之宫　为中吕宫
仲吕商　为双　调
林钟角　在今乐亦为林钟角
黄钟羽　为中吕调
仲吕之宫　为道调宫
林钟商　为小石调

南吕角	为越　调②
太簇羽	为平　调
林钟之宫	为南吕宫
南吕商	为歇指调
应钟角	为大石调③
姑洗羽	为高平调
夷则之宫	为仙　吕④
无射商	为林钟商
黄钟角	为高大石调⑤
仲吕羽	为仙吕调
无射之宫	为黄钟宫
黄钟商	为越　调
太簇角	为变　角⑥
林钟羽	为黄钟羽

上表在原书十二均中仅录燕乐调所用的七均，七声中也只录四声，其余都不录，盖燕乐调中没有此调，无可比较。《宋史》所录《乐髓新经》，其中讹字至多，上文所引，一概没有改正，以存其真。又表中无歇指角，因乐髓中之歇指角入太簇均，以蕤宾为角，上表不录太簇均，故缺。

①为中管小石角之讹。　②为越角之讹。　③为大石角之讹。
④仙吕下夺"宫"字。　⑤为高大石角之讹。　⑥为双角之讹。

如将上表各调和以宋律为准的各调相比，可知宫、商、羽三声之调完全相符（惟夷则之宫为仙吕宫，原本夺一"宫"字），角声七调没有一调能符合的，而且一概高了五律，这便是宋乐

用正声之故。高五律的事实，宋人都知道；高五律的原因，宋人却不知道。用正黄钟宋人也知道，因此而高五律，宋人又不知道了。

宋人有宫、商、羽三调而无角调，凡唐代所传宫、商、羽三调之曲，宋人都用在正声，所有调名和均、调等完全不变，这是但求表面，其实高度和音阶完全不同。宋人于此毫不觉察，因为没有角调，角调的实际情况便不熟悉，但知唐人的角调在倍应钟，这是大石角，以大石角当倍应钟，则小石角应当姑洗，其他五角，依此类推，于是一概比唐乐高了五律，如下表：

	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄
唐乐下徵	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫					
宋乐正声						宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
七角调					大石角	高大石角		双角		小石角	(中管小石角)	歇指角	林钟角		越角			

从上表中可以知道：《乐髓》的七角调，都是唐代的原调，大石角原本在应钟，小石角原本在姑洗，未有改动，惟下徵调以应钟为姑洗，故以大石角为姑洗角，小石角为南吕角，今以小石角为姑洗角，这便错了。而且宫、商、羽三声之调都移高五律，七角独不移，这又是错误之点。所以《乐髓》的角调是错的，错在依从了唐乐的原调，没有随同宫、商、羽各调一同移高。由此也可证明：唐乐为下徵，宋乐为正声。

§ 101 《梦溪笔谈》中的角调

以律调名（为调式）著录的书，除《乐髓新经》外，尚有《梦溪笔谈》，这都是北宋用为调式的代表作。《笔谈》宫、商、羽三

表 6

律调名	黄钟				大吕	太簇			夹钟		姑洗		吕
	宫	商	角	羽	宫	商	角	羽	宫	商	角	羽	宫
时号	正宫	越调	林钟角	中吕调	高宫	大石调	越角	正平调	中吕宫	高大石调	大石角	高平调	道调宫②
杀声，勘正	六	六	尺	六	四	四	上（工）①	四	一	一	凡	一	上
应得之杀声	六	六	六，今作尺，误低五律。	六	四	四	四，作工，误低五律。	四	一	一	一，今作凡，误低五律。	一	上
应得之均调名	黄钟宫	无射商	夷则角，误作夹钟角（双角）	夹钟羽	大吕宫	黄钟商	无射角，误作仲吕角（小石角）	仲吕羽	夹钟宫	大吕商	黄钟角，误作林钟角（歇指角）	林钟羽	中吕宫

注：① 杀声“上”字，《稗海》本作“工”，是。 ② 原本误作“游调宫”，今改。 ③ 大吕调一名，见于《笔谈》卷六，云：“今大吕调乃古林钟羽”，以林钟为羽，是以无射为宫，均调名为无射羽，时号黄钟调，与表

声之调都同《乐髓》，调名同，均律同，独有角调不同。例如小石角《笔谈》作南吕角，大石角作姑洗角，与上节所论合。《乐髓》、《笔谈》所记的角调不一致，即此可以见得宋代确实没有角调，各人以意为之，故有参差。《乐髓》的角调，则照唐乐依样画葫芦。《笔谈》则根据正声与下徵之差予以改正。这便是

续表

			林钟				夷则	南吕			无射			应钟
商	角	羽	宫	商	角	羽	宫	商	角	羽	宫	商	羽	角
双调	高大石角	仙吕调	南吕宫	小石调	双角	大吕调③	仙吕宫	歇指调	小石角	般涉调	黄钟宫	林钟商	高般涉调	歇指角
上	六	上	尺	尺	四	尺	工	工	一	四（工）④	凡	凡	凡	尺（勾）⑤
上	上，今作六，误低五律。	上	尺	尺	尺，今作四，误低五律。	尺	工	工	工，今作一，误低五律。	工	凡	凡	凡	凡，作勾，误低五律。
夹钟商	大吕角，误作夷则角（商角）	夷则羽	林钟宫	仲吕商	夹钟角，误作无射角（越角）	无射羽	夷则宫	林钟商	仲吕角，误作黄钟角（大石角）	黄钟羽	无射宫	夷则商	大吕羽	林钟角

中次序和律名都合。 ④ 杀声"四"字，为"工"字之刊误，与误用杀声者有别。 ⑤ 二十八调中无以"勾"字为杀声之调。如以"尺"字杀，则为双角，已见前，可知非是。书中的歇指角，均调都不合。

沈括比赵祯（其实不是赵祯自己著的，疑为李照辈所代作）高明的地方。看了《乐髓》的角调，表面上不误，其实有误；《笔谈》的角调，表面上有误，其实不误。然而仔细研究，《笔谈》亦有误，其误在“杀声”，与《乐髓》犯了类似的毛病。兹将《笔谈》二十八调载录如表6。

表中调名上的律名，都与杀声合，可知这是“律调名”，并非均名。又太簇、姑洗、南吕、应钟四律，宋律七均中无此均，又可证明这不是“均调名”。

《笔谈》中角调所注的杀声独与调名上的律名不合，一概低了五律，其故亦与下徵有关。《笔谈》所注的杀声为宋人正声调上所当用的杀声，不是唐乐的原调。宋乐既用正声，则所有均调名、律调名、时号、杀声等等，应该整套的都移到正声上才合，今因唐乐角声在应钟，遂将宋乐应钟的杀声为唐乐的杀声，这便错了。不知所谓应钟者，唐人未尝把它作为应钟，一向看作姑洗，故其杀声用一而不用凡。而且，《笔谈》的正宫以“六”字杀，大石调（商）以“四”字杀，则大石角调理当以“一”字杀，今突然变例以“凡”字杀，当然不合。其所以这样，因存中对于角调也不深切明了，唐乐下徵、宋乐正声的关系，也未认识，但知唐人之角在应钟，遂以“凡”字杀，不知宋乐的“凡”字在唐乐应为“一”字也，与赵祯犯了同一毛病。宋代无角调，唐乐下徵而宋乐正声，于此又得到一个证明。

二 十 八 调

§102 二十八调是琵琶调

二十八调为研究隋唐燕乐调的中心材料，当时乐调的总数，实不止此，以琵琶调来说，则都在这里了。二十八调，由四声七均相饮而成，四声是宫、商、角、羽，可知徵及二变之调都不在内。七均得七律，十二律不全，其所以止有四声七均者，正因为它是琵琶调，琵琶四弦，每弦一声，故为四声。琵琶曲是转调乐，"变极七音"，一音一均，故为七均，四声七均得二十八调。

隋唐燕乐调当然不止琵琶调一种，但当时盛行的乐曲，以琵琶为主。除龟兹琵琶外，尚有秦琵琶，俗谓之"秦汉子"。这秦琵琶亦具四弦，为清乐所用，其乐调更多于龟兹琵琶。天宝间诏道调法曲与胡部新声合作，则其乐调必有互通之理。是则所谓燕乐调者，其中有清乐调，又有龟兹乐调，故以二十八调为琵琶调，这是可通的；以二十八调为尽属外来乐调，这是不可通的。

这二十八调实在是中外所共有，是琵琶调的一个总体，其中有龟兹琵琶调，也有秦琵琶调，即就是有清乐和法曲等多种乐调在内，而且不独用于琵琶，也用于和琵琶可以合奏的诸般

乐器，惟主体是琵琶，且出于琵琶，故谓之琵琶调。

宋人常把二十八调羼合在雅乐调中，其来源因而不明，明代人亦多如此，至清代凌廷堪始从《辽史·乐志》中悟得：所谓燕乐调者即是琵琶调，于是燕乐调的视野，为之大明。其实，在凌氏之前五十年，胡彦升已先有此说，在胡彦升之前五百五十年，姜夔已先有此议。这是不能把他们抹煞的。

§103 《燕乐考原》与《乐律表微》

蔡元定《燕乐原辨》以后，专谈燕乐的书又少见了。明代乐家，多喜欢高谈雅乐，或则专谈曲律，自南曲昆曲盛行之后，一部分人又都趋向到这方面，所以明代的乐书很不少，且有多种极重要的著作，却不见关于燕乐的专著。这现象一直到清代乾嘉年间，自胡彦升、凌廷堪出，燕乐的探讨又死灰复燃，以后则有陈澧、张文虎等。自从现代日本学者林谦三的《隋唐燕乐调研究》问世以后，这方面的研究又突然跨进了一大步。林书是这方面的重要著述。

凌廷堪《燕乐考原·总论》有云：

> 按《隋书·音乐志》明云：郑译用苏祗婆琵琶弦柱，相引为均。《辽史·乐志》又云：二十八调不用黍律，以琵琶弦叶之，则燕乐之原，出于琵琶可知……故《唐志》燕乐之器，以琵琶为首。《宋志》亦云：坐部伎琵琶曲盛流于时，皆其证也。盖琵琶四弦，故燕乐但有宫、商、角、羽四均（原注：即四旦），无徵声一均也。一均分为七调，四均故二十八调也。其实不特无徵声之均，即角声之均，亦非正声，故《宋史》云：变宫谓之闰，又云：闰为角而实非正角。

后之论燕乐者，不知琵琶为燕乐之原，而乃漫于箫、笛求之，无怪乎其于二十八调之说，皆茫如捕风也。自隋郑译推演龟兹琵琶以定律，无论雅乐俗乐，皆源于此，不过缘饰以律名之名而已。世儒见琵琶非三代法物，恒置之不言，而累黍布算，截竹吹管，自矜心得，不知所谓生声立调者，皆苏祇婆之绪余也，庸足噱乎？

又云：

廷堪昔尝著《燕乐考原》六卷，皆由古书今器积思悟入者，既成，不得古人之书相印证，而世又罕好学深思心知其意者，久之，竟难以语人。

至于前人之书，多不知而作，于其所未解者，往往故为疑阵，良由未洞悉其源流，不得不旁及阴阳易象，以惑世而自欺，故读其书，亦无入门处也。又有粗知其意而巧又藏琵琶之根，外缘饰以律吕之名，如沈存中、姜尧章诸人者。呜呼！不有《辽史》燕乐四旦二十八调不用黍律以琵琶弦叶之之语仅存于故帙，则后世亦何由而窥燕乐之端绪乎？

其言大抵如此，颇觉慨乎言之。盖以“此本孤学，无师无友，皆由积思而悟，独是独非”，而世又不知其“学之艰苦”，所以感慨至深。他很自负，即因他能自信，对于沈存中、姜尧章诸人，他也要加以批评，对于不知而作，惑世自欺的人，尤其毫不留情地加以呵斥。然而他的立论也不能无误，他根本上的误点，就在“今器”二字。他不知道唐人之器与今器殊，可惜他没有机会得到现代的许多知识，这是我们应当同情他、原谅他的。

凌氏从《辽史》中发见燕乐调出于琵琶调，这是绝对可信的。在他之前，也有姜夔、胡彦升说过。胡氏《乐律表微》成书

于清乾隆二十年乙亥(公元1755年),刻于1763年。凌氏《燕乐考原》成书于嘉庆九年甲子(公元1804年),刻于1811年。胡书先成四十九年,《考原》亦常征引《表微》文字。

胡书卷五论俗乐二十八调时有云:

> 此(按指二十八调)取黄、大、夹、中、林、夷、无七律为宫、商、角、羽二十八调,其源亦即出于苏祇婆之琵琶。大食、小食、般涉正用胡语,伊州、甘州正用胡曲。

胡氏此语,出自姜夔《大乐议》,亦甚显然(参阅本书叙所引),可惜他未能阐释详尽,亦未从此立论,成为专著。故人皆知有次仲,不知有竹轩。竹轩此书,所涉至广,所言亦深,文字甚冲淡,而说理甚精粹,片词只句,有读破万卷而后得者,然而读者往往忽视之,这是不知甘苦之故。

凌书名《考原》,其原惟一;胡书名《表微》,其微千般。胡书论雅乐,兼论俗乐;凌书专论燕乐,不谈乐律。这是二书的不同之处。

§104 《声律通考》与《隋唐燕乐调研究》

《考原》之后,有陈澧之《声律通考》,纠正《考原》误处不少,其价值不在《考原》之下。可惜他们二人为时代所限,又局于当时的见闻,其道未能大昌,这是无可奈何之事。

日本学者林谦三继起,综合了东西洋、中国、印度学者的论述,著《隋唐燕乐调研究》,为研究这门学问的人开辟了一新天地。他把印度乐调取来比勘,已是探本穷源,又把日本所得于唐代的乐曲、乐调、乐器等取以印证,尤属锦上添花。这类资料,为季通、竹轩、次仲、兰甫辈所不及见者。

以下几种古籍，都记录了燕乐调，分述如次：

§105 《乐府杂录》与《琵琶录》

古籍中最先记录这二十八调的是唐段安节的《乐府杂录》。安节为成式之子，温庭筠之婿，唐末人。《旧唐书·艺文志》作一卷。《宋史·艺文志》别有《琵琶录》一卷。今本《杂录》首列乐部九条，次列歌舞、俳优三条，次列乐器十四条，次列乐曲十四条，终以"别乐识五音轮二十八调图"。然"有说无图，其旧本佚之欤？"（《四库全书总目提要》语）

按《说郛》本《杂录》，作"别乐仪、识五音、轮二十八调、图"。"乐"下有"仪"字，疑是。唐徐景安有《历代乐仪》一书。识五音者，辨识五音也。轮二十八调者，转二十八调也。图则别有一图，乃综合五音二十八调而为一图也。此《别乐识五音轮二十八调图》一节文字，似谜样的一件东西，大家都猜不透它。我个人的见解，这是论琵琶的转调。按其性质，在此书中最为突出，不知是否为《琵琶录》之残文，后人附益于此，殊不可晓。（按今本《杂录》，亦有题作《琵琶录》者。古人所引《琵琶录》之文，往往见于《杂录》中，惟时有繁简之差，究竟今本《杂录》是否为《琵琶录》，或《杂录》中有《琵琶录》羼入，则不暇深考。又按《说郛》顺治李刻本卷一百有《乐府杂录》，卷一百二又有《琵琶录》，视《杂录》为简。）

其记二十八调云：

平声羽七调

第一运中吕调　第二运正平调

第三运高平调　第四运仙吕调

第五运黄钟调　第六运般涉调

第七运高般涉调

上声角七调

第一运越角调　第二运大石角调

第三运高大石角调　第四运双角调

第五运小石角调——亦名正角调

第六运歇指角调　第七运林钟角调

去声宫七调

第一运正宫调　第二运高宫调

第三运中吕宫　第四运道调宫

第五运南吕宫　第六运仙吕宫

第七运黄钟宫

入声商七调

第一运越调　第二运大石调

第三运高大石调　第四运双调

第五运小石调　第六运歇指调

第七运林钟商调

（见《中国古典戏曲论著集成》第一册第62--63页）

书中以平、上、去、入分配羽、角、宫、商四声，故角调在羽调之后，然而宋人不察，以致发生误解，不知图说前后文中，固明明以宫、商、角、羽为序，亦无闰角之说。

运者，转也，亦曰轮，轮亦转也。《杂录》著有云："如车轮转却"。陈暘《乐书》卷一百五十七云："执器翻曲，轮七调传声。"可知轮即转。故我以为这是琵琶上的转调。七运之说，在其他书中都未见过，很有人对此发生怀疑，这因为未能把七运的意义阐明之故。一旦转七调，四旦转二十八调；五音为五

旦，应可转三十五调，然因徵音一旦缺，故止有四音轮二十八调。七运之序，就是转调的次序，以第一运为首转，其余依次从之，（下另详）。

§106 《新唐书·礼乐志》

《乐府杂录》之后记载这二十八调的有《新唐书·礼乐志》。《新唐书》卷二十二有云：

> 凡所谓俗乐者，二十有八调：
> 正宫　高宫　中吕宫
> 道调宫　南吕宫　仙吕宫
> 黄钟宫为七宫
> 越调　大食调　高大食调
> 双调　小食调　歇指调
> 林钟商为七商
> 大食角　高大食角　双角
> 小食角　歇指角　林钟角
> 越角为七角
> 中吕调　正平调　高平调
> 仙吕调　黄钟羽　般涉调
> 高般涉调为七羽
>
> 皆从浊至清，迭更其声，下则益浊，上则益清，慢者过节，急者流荡。

这里，“从浊至清，迭更其声”的话，也有转调的意义，言从浊声的调转至清声的调，一均一均的变更调声，更向下则其调更浊，更向上则其调更清。这与《乐府杂录》中七运之说可以互

相发明。《新唐志》的次序，也是宫、商、角、羽。

§107 《乐髓新经》等几种宋人著作

《新唐书》记述唐代的史实，虽属宋人著作，但隶之于唐。稍后，则有《乐髓新经》，又名《景祐乐髓新经》。景祐为宋仁宗年号，此书号称"御制"。《宋史·律历志》录其全文。《乐髓》原载十二宫八十四调，兹摘录七宫二十八调于后：

正宫调　　高宫　　中吕宫
道调宫　　南吕宫　仙吕宫
黄钟宫
大石调　　高大石调　　商调
小石调　　歇指调　　林钟商
越调
小石角　　歇指角　　林钟角
越角　　大石角　　高大石角
双角
般涉调　　高般涉调　　中吕调
平调　　高平调　　仙吕调
黄钟羽

（按《宋史》所记二十八调颇多讹字，上文已为之订正。）

《乐髓》之后，为沈括《梦溪笔谈》、《补笔谈》、陈暘《乐书》、蔡元定《燕乐原辨》、张炎《词源》、陈元靓《事林广记》，都备载二十八调，虽编次上互有异同，而调名则一，不遍录。

二十八调表（齐均编次）（表7）

（一名二十八调起均表）

声（旦） 均（甲）	宫	商	角	羽	声（旦） 均（乙）
太簇	正宫（一名沙陀调）（一名娑陁力）	大石调（石一作食）	大石角	般涉调（一名般赡）	黄钟
夹钟	高宫	高大石调	高大石角	高般涉调	大吕
仲吕	中吕宫	双调	双角	中吕调	夹钟
林钟	道宫（一名道调宫）（一名道调）	小石调（石一作食）	小石角（一名正角调）	平调（一名正平调）	仲吕
南吕	南吕宫	歇指调（一名水调）	歇指角	高平调（一名南吕调）	林钟
无射	仙吕宫	商调（一名林钟商）（一名林钟调）	商角（一名林钟角）	仙吕调	夷则
黄钟	黄钟宫	越调	越角	羽调（一名黄钟羽）（一名黄钟调）（一名大吕调）	无射

均(甲)，为张文收玉尺律下徵的七均，唐人书用之，如《唐会要》、《羯鼓录》等是。张文收律以沙陀调为太簇宫，这太簇是下徵的太簇，正声为倍南吕，论其高度则相当于铁尺正声的倍林钟(参阅隋唐间各种尺律比较表)。

均(乙)，为铁尺下徵的七均，魏延陵律，王朴律，和岘律等都同，宋人用之，如《乐髓》、《笔谈》、《词源》、《广记》等都是。惟宋人用正声，均名虽同，而其高度则已高起了五律，譬如宋人以"合"字配黄钟。这"合"字的高度，比唐乐高了五律，相当于唐乐的"上"字；等于把唐乐的上字为宋乐的"合"字，也就是说，唐宋谱字虽同而高度不同。又宋人书中惟《燕乐原辨》所用的七均用玉尺律，辨燕乐之原，固宜如此。

§108 各书编次的中心

二十八调的编次，各书多有不同，也有扩为八十四调的，如《乐髓》、《词源》、《广记》都是。其编次如下：

《乐府杂录》 从"声"。宫商角羽四声(或称四旦)，惟《杂录》四声的次序不可凭，其理由已见前。

《新唐书·礼乐志》 从"声"。同上。

《唐会要》 从"均"。太、夹、仲、林、南、无、黄七均，中缺夹、无二均，当因没有供奉曲之故。

《乐髓新经》 从"宫"。十二律十二宫。

《笔谈》 从"调"。杀声。

《乐书》 从"声"。同《新唐志》，惟七均之调次序有乱。

《燕乐原辨》 从"声"。同《新唐志》。

《词源》 从"宫"。同《乐髓》。

《事林广记》 从"调"。同《笔谈》，而十二律十二调皆全。

唐宋人籍中颇有零星记载俗乐调名的，因为它没有整体

的有系统的叙述，故不论。各书编次凡分声、均、宫、调四类，其中均与宫相通，声与调亦相通，简之为均与调两类。上表为“齐均编次”，兹再括为“齐调编次”表于下。两表都以声（旦）为经，以均为纬。

二十八调表（齐调编次）（表8）

（一名二十八调落调表）

调（甲）杀声 \ 声（旦）	宫	商	角	羽	声（旦） 调 杀声（乙）
ni 太 合、六	正宫	越调	商角	中吕调	ni 黄 合、六
夹 下四、下五	高宫				大 下四、下五
sa 姑 四、五		大石调	越角	平调	sa 太 四、五
仲 下一、一五	中吕宫	高大石调			夹 下一、一五
ri 蕤 一			大石角	高平调	ri 姑 一
ga 林 上	道宫	双调	高大石角	仙吕调	ga 仲 上

调（甲） 声（旦） 杀声	宫	商	角	羽	声（旦） 调 杀声（乙）
夷 勾					蕤 勾
ma 南 尺	南吕宫	小石调	双角	羽调	ma 林 尺
无 下工	仙吕宫				夷 下工
pa 应 工		歇指调	小石角	般涉调	pa 南 工
黄 下凡	黄钟宫	商调		高般涉调	无 下凡
dha 大 凡			歇指角		应 凡

表中合、四、一、上及 ni、sa、ri、ga 等字都是杀声，杀声亦称结声、住字、毕曲相同于调．某调即用某字杀，亦即落调于某字，惟调的意义广，含有四声、音阶等关系在内，杀声意义狭，不过某调以某字杀而已，因用某字杀，后人便称为某字调，例如表中大石调以“四”字杀，后人便称为四字调。这四字调后人又称为正工（宫）调。又如双调以“上”字杀．后人便称为上字调。这正工调、上字调等通用于宫、商、角、羽四旦。四旦中凡以“四”字杀的，后人都称为正工调，以“上”字杀的都称为上字调，其音阶如何则不问。唐人的调，极注意音阶，这是商

调，这是羽调，分别极清；在昆曲中，以一笛转七调，因此这支笛已近于七平均律，没有音阶可辨，但说正工调、乙字调就是了。《燕乐考原》卷六“燕乐二十八调说上第一”云：“明魏良辅制水磨腔……虽有六宫十一调之名，其实燕乐之太簇一均而已。”这等于说昆曲止有一调，没有其他的调了。其所谓调，止有高低之分，无调式之辨。以西乐来譬喻，即只有大调中的七个调，没有小调中的调，更没有其它的调。

§109 《梦溪笔谈》“布在十一律”之说的证明

《笔谈》卷六有云：

> 今之燕乐二十八调，布在十一律，惟黄钟、中吕、林钟三律各具宫、商、角、羽四声，其余或有一调至二三调，独蕤宾一律都无。

存中此说，颇有人发生误解，盖因燕乐调失传已久，其真相已多不知。且律有唐宋之异，调有正声下徵之分，其情况的确难详。试将上列“齐调编次”表右方调(乙)一行宋人所用十二律为准，与存中之说对勘，可知完全符合，没有丝毫差异。

所谓“布在十一律”者，表中二十八调确然布在十一个律，即十一律中都有调，“独蕤宾一律都无”者，惟独蕤宾律则一调也没有，此话完全吻合。“惟黄钟、中吕、林钟三律各具四声”者，这三律确然具足四声之调，有宫，有商，有角，有羽，其余各律止有一调，或二调，或三调，没有四调完全的，其说也都相符。

于此可以得到几点证明：

(一)、《笔谈》所记的调名都是“律调名”，所记的律乃是“调”，决不是“均”。

（二）、《笔谈》所说，完全可信。

（三）、宋燕乐所用的七均，正是黄、大、夹、仲、林、夷、无，和魏延陵律符合，惟从下徵移在正声。

又上表可以和《乐府杂录》的四声七运二十八调相参阅。《杂录》中四声的第一运，七宫为正宫调，七商为越调，七角为越角，七羽为中吕调，试阅上表右方调（乙）黄钟律一行（横行），其中宫、商、羽三调调名都合，惟角调不合。按正宫、越调、商角、中吕调四调，皆为落调于下徵倍林钟律之调，亦即以“六”字为杀声之调，以印度声律言，这是 ni 调。角调中以“六”字杀者惟商角一调，越角以“四”字（或为“五”字）杀，今《杂录》以越角为第一运，可知有误，论理：应该以商角为第一运，越角为第二运。《杂录》所以首越角者，盖以七角误从七商之故。（以下尚有详解。）

又表中四声的第二调至第七调的次序，与《杂录》第二运至第七运也完全相符，惟角调各差一运，如果把商角移在第一运，以下各调顺次排列，其次序也完全相符。在这中间又可意味着：七运之为转调，已断无可疑，皆从浊至清，一调一调地转着，秩然有序。

又按《笔谈》所举二十八调杀声，更证以白石歌曲实例，则知凡用下声字杀之调，都用高声字杀。宋人如是，唐人或许也是这样。燕乐是转调乐，止用七声，没有下声字可用，在管乐器上尤难分上下声。

§110 苏祇婆琵琶的七调五均

苏祇婆琵琶调有七调五均。这七调是七个基本调，不是

说琵琶曲止有七调，这七调是七种音阶。每一种音阶又可做成高低不同的若干调。这若干调，音阶相同而高度不同。高度是纵的，音阶是横的；音阶为经，高度为纬。琵琶止有四弦：宫、商、角、羽，在这四声上做成四种音阶的调，这是经；在每一条弦上做成同音阶的七个高低不同的调，这是纬。经纬交织而成二十八调。宫调是娑陁力，商调是鸡识，角调是沙识，羽调是般赡。从宫弦起开始做成七宫，从商弦起开始做成七商，从角弦起开始做成七角，从羽弦起开始做成七羽。这七宫、七商、七角、七羽便是七均，但苏祇婆调止有五均。

苏祇婆调的五均，据《隋志》说是：黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五律，"已外七律，更无调声"。这五律为黄钟均的宫、商、角、徵、羽五声，已很显明。如此，这五均应该是"正声"律。其在下徵，应为中吕、林钟、南吕、黄钟、太簇五律，如下表：

正声律	林	—	南	——	黄	—	太	—	姑	——	林	—	南	——	黄
					宫		商		角		徵		羽		
下徵律	黄	—	太	——	仲	—	林	—	南	——	黄	—	太	——	仲
					变徵		徵		羽		宫		商		

把正声的五均和铁尺律的黄、大、夹、仲、林、夷、无七均相比是不符合的，和玉尺律的太、夹、仲、林、南、无、黄七均相比，也是不符合的。这两种都没有姑洗均，可知这五均定然是正声上的均，故与下徵的七均不符。

琵琶调在隋及唐初，只称"时号"，没有均调名，外来乐曲多为译名，中国固有乐曲多为均调名。均调名的订定在天宝年间，其时所用的均也止有五均：太簇、中吕、林钟、南吕、黄钟。何以止此五均，则文献无征，大约没有五均以外的乐曲，遂为《唐会要》所不载，这是情理中事。宋律所用的七均（黄、

大、夹、仲、林、夷、无），在现存的唐人书中亦未见过，然而从常识上判断，当时一定存在，因为铁尺的高度和宋律相等，天宝以后所用魏延陵律的高度，也和宋律相同，当时不用均律而已，用则必然是这七均。

这天宝间改名所用的均，显然是下徵，因为其中有中吕均，为正声所无。这五均完全符合于上表中下徵律的五均。又因为其中有太簇均和南吕均，可知不是宋律。玉尺律的七均正有太簇和南吕，便是把这五均再加夹钟、无射两均而成的。

由此可以证实，这太、仲、林、南、黄五均确为玉尺律，而且是下徵；决不是正声，也不是铁尺律、魏延陵律和宋律。

§111 所以为此七均的原由（两种七均）

为什么用这七律为均而不用其他诸律呢？这两种七均从何而来的呢？这也有原由可寻，这是从印度律和乐调上对译来的，如下表：

ni	sa	ri	ga	ma	pa	dhǎ	ni
无	黄	太	夹	仲	林	南	无

印度一般的乐律是sa律。这sa律在龟兹乐中一定用得很繁。将这sa律和中国乐律对译，为黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、南吕、无射七律。黄钟是中国乐律之首，sa是印度乐律之首，故以黄钟与sa对译，以下六律便可以就音程的大小顺次译出。琵琶调用下徵，以ni为首，如以ni当无射，于是这七均为：无、黄、太、夹、仲、林、南。

这无、黄、太、夹、仲、林、南七均是玉尺律，见于《唐会要》（中缺无、夹二均），是天宝间太乐署改诸乐名时所用的均，或

许在以前早已用过，不过不可考了。郑译的苏祗婆调，为七调五均。七调是基调，其调式怎样？并没有把它译出。玉尺之后用魏延陵律，比玉尺高二律，以玉尺的太簇作为黄钟，于是它的七均为：夷则、无射、黄钟、大吕、夹钟、仲吕、林钟七律如下表：（宋律高度和魏延陵律同，故其七均亦同）

印　律	nì—sa—rì ga—ma—pa—dha nì
玉尺律	无—黄—太夹—仲—林—南无
魏延陵律	夷—无—黄大—夹—仲—林夷

宋律以黄钟为首，故其次序应为黄、大、夹、仲、林、夷、无。玉尺以太簇当铁尺的黄钟，故其次序应为太、夹、仲、林、南、无、黄，以高度排列，亦属如此。玉尺的七均，以雅乐宫调说，这是夹钟宫，夹钟当 ga，ga 调又合于宫调音阶，故《新唐志》说：“其宫调乃应夹钟之律”，蔡元定说：“俗乐以夹钟为律本”，其故在此。

所以俗乐的七均，不为黄钟均的七律（正声），也不为以林钟为调首的七律（下徵），而为夹钟均以黄钟为调首的七律，这是有原由的。它是从印度律和玉尺律对译出来的。魏延陵七均，乃从玉尺律七均对照得来的，与印度律成为间接关系。宋律七均，则魏延陵律的依样葫芦。

二十八调的种种研究

§112　金风调的研究及二十八调的时代问题

一切事物都以空间、时间两种关系存在着，就二十八调来说，空间指中外之分，时间指先后之分。何者是中国调名，何者是外来调名，这是空间之分；何者是早期的调，何者是后期的调。这是时间之分。于此可以作种种分析研究，以考证它的空间和时间关系。

《唐会要》卷三十三录有天宝十三载七月十日太乐署供奉曲名及改诸乐名，这是“立石刊于太常寺者，今既传之乐府，勒在贞珉，宜付所司，颁示中外”的文告，而且是石刻，当然可信。《唐会要》所录曲凡十四调，另有一部分道曲不记调名。十四调中有金风调，它的均和调都不详，均调详者凡十三调。十三调中有时号者十，没有时号者三。

这十四调是：

太簇宫　时号沙陁调

太簇商　时号大食调

太簇羽　时号般涉调

太簇角

林钟宫　时号道调

林钟商　时号小食调

林钟羽　时号平调

林钟角

黄钟宫

黄钟商　时号越调

黄钟羽　时号黄钟调

中吕商　时号双调

南吕商　时号水调

金风调

（以下为不记调名的道曲）

按“金风调”之上疑夺“南吕羽时号”五字。南吕羽即高平调，在上列十三调中确无高平调，可知脱漏，此其一。又高平调一名南吕调，见《补笔谈》。古人以十二律配方位，南吕居西方三律之中，西方属金，故称南吕调为金风调，亦有相当理由，此其二。又金风调下有：“苏莫遮改为感皇恩”，按苏莫遮一曲属三调：一、太簇宫，二、南吕商，三、金风调。如以金风调为南吕羽，似乎很相配，一宫、一商、一羽。此其三。

又慧琳《一切经音义》卷四十一、《大乘理趣》六、《波罗蜜多经》卷第一、苏莫遮冒条：“冒从巾作帽，亦同。苏莫遮，西戎胡语也，正云‘飒磨遮’，此戏本出西龟兹国，至今犹有此曲。此国浑脱、大面、拨头之类也。或以泥水沾洒行人。”又《宋史》卷四九〇《高昌传》云：“俗好骑射，妇人戴油帽，谓之苏莫遮。”这油帽亦于作“乞寒胡戏”时戴之（“乞寒”亦作泼寒）。这乞寒戏已见于北周。《周书》宣帝记大象元年十月“大陈杂戏，十二月还宫，又大列伎乐，纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐。”唐玄宗开元元年十二月禁断泼寒胡戏，见新旧《唐书》玄宗纪及《唐会

要》卷三十四(《会要》作十月七日敕)。张说谓为“裸体跳足,挥水投泥。”故戴油帽以障之,因称此戏此曲曰“苏幕遮”。向达《唐代长安与西域文明》一书中亦有考证。

这苏莫遮无疑为外来乐曲,又金风调下尚有“《婆伽儿》改为《流水芳菲》”,按《婆伽儿》为龟兹曲。《隋书》卷十五龟兹乐条:“解曲有《婆伽儿》”。金风调所属之曲止有二,尽是外来乐曲,则其为外来乐调大有可能。又金风调为琴调。唐玄宗有《金风乐》一卷,见《新唐书》卷五十七《艺文志》,及《宋史》卷二百二《艺文志》(《宋志》作《金风乐弄》),又见《崇文总目》,可知这金风调为中外同有的乐调,二十八调中理当有此,然而无有,故极可能金风调三字为时号,其上脱漏“南吕羽时号”五字,《唐会要》正无南吕羽。况且,所有曲调都改成均调名,何以此调独无?可知有阙失。当时似别有一外来名称,等得玄宗作金风调之后,遂以金风调为时号,那个外来名称便为所掩。或则“高平调”便是它的外来名称(已非纯粹的外来风格)。《唐会要》失于记载。犹正宫也是太簇宫的时号,《唐会要》亦无,在《乐府杂录》和《新唐书》中便止有正宫与高平,而无娑陁力与金风调,其理由正同。

于此使人发生一种想象:天宝十三载为止,当时流行的乐调,大约止有十四调左右,也有人以为《唐会要》所记有残缺。这事恐非事实。据《四库提要》所述,此书残缺者为七、八、九、十等卷,《册府元龟》卷五百六十九引亦为十四调,《乐府诗集》所记也是十四调,这二书所依据者,或尚为建隆二年诏藏史馆之本,应当是可靠的。

这十四调为宫廷供奉所用,民间乐调其情况也许差不多。这一点如果认为近于事实,则其余十四调——或不足十四调,

疑是天宝十三载以后所创或增添的了。(此中也有旧调在内，如林钟商、林钟角，因有调无曲，《唐会要》便不载)。这设想虽未必十分正确，然而调名中确然有一部分为天宝以后所起的调名，乃是可以指出来的。例如中吕宫、中吕调、南吕宫等，都合张文收律的七均，既不见于《唐会要》，便极可能是太乐署改名以后所有的调。

《唐会要》未录的十四调是：

高宫　　中吕宫　　南吕宫
仙吕宫　　高大石调　　林钟商
高大石角　　双角　　歇指角
林钟角　　越角　　高般涉调
中吕调　　仙吕调

按《唐会要》之太簇角即大石角，林钟角即小石角，又高平调假定为即金风调，故为十四调。

§ 113　从时号上观察(兼论林钟角)

从时号上观察十四调(金风调不计，又三调无时号。)可以分为四类：

1．显然为外来调名：

沙陁调　大食调　般涉调
小食调　越　调　歇指调

2．疑为外来调名：

平调　　双调

3．显然为中国调名：

道调　　黄钟调　水调

4. 显然为中国调名而不见时号：

太簇角　林钟角　黄钟宫

说明：

沙陁调

即苏祇婆七调中的娑陁力，沙与娑同音，娑字《广韵》作“素何切”，歌韵，歌麻可以通转，因读作“师加切”，为沙，由合口读成开口。例如“娑婆诃”三字，佛家咒语中常用它，《大悲咒》作“娑婆诃”，《般若波罗蜜多心经咒》作“萨婆诃”，便作开口音了。故沙陁即娑陁。陁或作陀，同。力字乃尾音，对译时往往省略。又作“婆陁力”，如陈暘《乐书》及《乐髓》。这是形似致讹，未可从。林书以为娑陀力即七调碑的 Sādhārita 的对译，可信。这不用说是外来乐调名。

大石调

小石调

大石亦作大食，小石亦作小食。《乐府杂录》、《宋志》及一般宋人书中都作“石”。大食、小食之外又有乞食，见陈暘《乐书》及田边书，又有大乞食、小讫食，都见陈暘《乐书》，又有小植，见《新唐书》骠传。乞食为鸡识的异译，鸡识亦作稽识，见《乐髓》，所谓乞食或鸡识者，其义为商调，为苏祇婆基本七调之一，比娑陁力高二律而用商调音阶的调（实为羽调音阶）。在二十八调中，鸡识（乞食）应是大石调，从高度上看，这是决然无疑的，但陈暘《乐书》的乞食调，则似小石调，惟此书多讹谬，未可尽信。小石和大石是同音阶而异高度的两调。小石是正声上的商调，大石是下徵上的商调。就命名方式论，这二调已部分的中国化，即先将鸡识（或乞食）一名认作商调的通称，然

后把下徵的商调称为大乞食，正声的商调称为小乞食，更简化之为大食、小食，后更用音同而笔简的字为大石、小石。这种方式，富有中国色彩，似非印度原名。印度原名为鸡识，如何分此二调则不详。印律无所谓下徵与正声，自无所谓大小，这大小是中国所加的。

平调

双调

清商五调中有平调，这是曲名，不是调名。这曲名的平调，至唐已有声无辞。明皇命李白就清平调曲作新词即此。曲名的平调，据《魏书》说是"宫调"（应为角调）。这二十八调中的平调是羽调，可知非是。（王应麟《玉海》以清商的平调为羽调，有误从二十八调中平调之嫌。）羽调是 Pancama，这"平"字或许从这语原上译来的。平调又称正平调，这是对高平调而言，这应是后起的名称。

据曲名看来，《唐会要》平调下有：《神白马》。《隋书》卷十五说："《杨泽新声》、《神白马》之类，生于胡戎"，又有《因地利支》胡歌改为《玉关引》，《东祗罗》改为《祥云飞》等。双调下有：《俱摩尼佛》改《紫府洞真》。这些都是外来乐曲，则平调和双调很可能是外来调名。

日本亦有十二律，其中五律乃把中国的调名作为律名：壹越、平调、双调、黄钟、盘涉。壹越即越调，《新唐书》骠传作伊越，伊、壹同音；盘涉即般涉。日本十二律以壹越居首，等于我国的黄钟。日本律中的黄钟，乃从黄钟调得名，不等于我国的黄钟律。试将日本律和我国律对照，以观察二者的关系，更合印度律一并观察之，可知这五律即是五调，乃是把调名作为律名的，因这五调落调于这五律之故。参阅二十八调落调表右

方均(乙)一行。这五调正落在黄钟、太簇、仲吕、林钟、南吕五律。这五律即苏祇婆调的五均。下徵的仲吕即正声的黄钟，将此五律易为正声，便是黄、太、姑、林、南五律，即宫、商、角、徵、羽五声。亦即印度律的 ni、sa、ga、ma、pa 五声。可知日本律这样的命名，绝对不是偶合，定是故意选定的。所以这平调和双调必然和印度律发生关系，平、双二字，也许都从外来语中迻译得来的。

下徵律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
日律名	壹越		平调			双调		黄钟		盘涉		
正　声	徵		羽			宫		商		角		
正声律	林		南			黄		太		姑		
印度律	ni		sa			ga		ma		pa		

上表中，双调当 ga 声，ga 即沙侯加滥，这双字也许从沙侯加滥这个字的语原上得来的。林书 27 页，沙侯加滥梵文为：Saha grama。

黄钟宫

黄钟调

水　调

黄钟宫以张文收律的黄钟为宫(凡宫调，其起均落调同，故均调名和律调名亦同)。黄钟调以张文收律黄钟为均，以其羽声南吕为调。这无疑的都是中国名称。黄钟宫调曲《唐会要》仅有一"封山乐"，疑印度无此调。黄钟调亦名大吕调，见《补笔谈》，又名羽调，见《词源》。大吕调是律调名，以大吕为调。以大吕当张文收律下徵之南吕者，惟清商律，疑此为清商旧调。

又《唐会要》黄钟调下有“达菩提儿改为洞灵章”，故黄钟调也是中外同有的调。又水调为中国名称，隋代已有水调。歌指为外来名称，这也是中外同有的调。

太簇角

林钟角

这二调都是均调名，以张文收律下徵的太簇和林钟为均，看《唐会要》编列的次序，很可明白。从均律上看，《唐会要》的太簇角，无疑即是大石角，林钟角即小石角。按唐代另有一林钟角，见《乐府杂录》及《新唐志》。这是律调名，与前者不涉。前者的林钟角和林钟商同均。林钟商宋人亦称商调，因此这林钟角便称商角。《唐会要》的林钟角为小石角，与小石调同均。此二调在铁尺律和宋律为仲吕均。其均调名应为仲吕角，因张文收律较低二律，故为林钟角。此二调同名而不同调，一为均调名，一为律调名；一为张文收律，一为清商律（其说见后），二者非一，昔人往往不辨。

太簇角调曲有：

大同乐　六合来庭　安平乐　戎服来宾　安公子　红蓝花

林钟角调曲有：

红蓝花　绿沉杯　赤白桃　李花大白纻　堂堂　十二时　天下兵改为荷来苏

上共十二曲名尽是中国式，非外来语的译音。《安公子》曲隋代已有之，乐人王令言之子弹胡琵琶作翻调安公子，令言时卧室中，闻之，惊问此曲何自？事见《隋书》卷七十八《万宝常传》，又见《通典》及《乐府杂录》。《理道要诀》以安公子入太簇角，与《唐会要》合。《羯鼓录》中的太簇角调乃太簇羽之误，说见

§ 106。林钟角调（小石角）亦为中国所独有，其中没有外来译名之曲。《白纻》为晋曲，《堂堂》为陈曲，《十二时》则刘宋时释宝志已有《十二时颂》，此调很可能为清商旧调。林钟角另有一名称为“正角调”，见《乐府杂录》。此调以正声黄钟为均，以姑洗为角，其均调名应为黄钟角，是一个名正言顺的正角调。正声之黄钟，是下徵的仲吕，这是铁尺律，因张文收律低二律，故《唐会要》为林钟角。后因大石角的关系，又称小石角。大石为下徵之角，小石为正声之角，犹下徵之商为大石调，正声之商为小石调。这二角调的得名即从商调中来。《唐会要》中的角调，止有这二调，且都无时号，也许当时尚无时号，正角调一名犹属后起。（印度是否有角调，后有专论。）

§114　从文献上取证

二十八调非尽属外来，其中有不少我国自制，从文献上也可以举出几调来。

道调

道调通称道调宫，如《乐府杂录》、《新唐书》、《乐髓》、《补笔谈》等是。《唐会要》称道调，有云：“林钟宫时号道调”。

高宗自以李氏老子之后，于调露二年命乐工制道调（道曲）以祀老子。这所制的道曲用什么宫调，《新唐志》不载，极可能便是道调宫（林钟宫）。张文收律的林钟宫，在铁尺为仲吕宫，即正声的黄钟宫，在正黄钟宫调中作道曲以祀这位“太上玄元皇帝”，这是绝对可通的。（按追尊老君为太上玄元皇帝在高宗乾封元年，公元666年，在命乐工制道调之前十四年。调露二年即永隆元年，公元680年）。道曲又名道调，于

是将道曲所用的宫调也称做道调，或称道调宫，又省称道宫。这也是绝对可通的。

此调在未制道调之前应当早已有之，或许称正宫调。自从道调一名流行之后，其他名称都废了。道调所属曲名中有“山刚改为神仙”。山刚疑外来曲名，他如《钦明引》为《舍佛儿胡歌》的改称，《宝轮光》为《俱伦仆》的改称，《紫云腾》为《色俱腾》的改称，都见太簇宫所属曲名条。这些尽是外来乐曲，故道调为中外同有的乐调，是决然无疑的。惟印度调名是什么？今已不传，在苏祇婆七调中，这是沙侯加滥，也绝对可信。

水调

水调为中国名称，已见前述。外来名称为歇指。其曲名中如：《破阵乐》，是中国乐曲，苏莫遮便是外来乐曲。《乐府诗集》卷七十九“水调歌”小序有云：“《乐苑》曰：‘水调，商调曲也。’旧说：水调河传，隋炀帝幸江都时所制，曲成奏之，声韵怨切。”

道调和水调，在文献上都可证明中国亦有此调，应为中外同有的调。

又仙吕宫、仙吕调疑与法曲道曲有关，既非梵语，又非律名，且属无射均，决不是外来乐调，惟在文献上无可取证耳。

§115 从曲名上辨认

我们概括的观察《唐会要》十四调（合《金风调》）与外来乐调的关系，其中有外来曲名的调十一，没有外来曲名的调三。从这一点观察，可知二十八调中的外来乐调可能有十一调，有

曲必有调也。今将各调中认为外来乐曲的曲名，各举二例如下：

太簇宫时号沙陁调　《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》,《罗刹末罗》改为《合浦明珠》。

太簇商时号大食调　《婆野娑》改为《九野欢》,《优婆师》改为《泛金波》。

太簇羽时号般涉调　《移师都》改为《大仙都》,《苏刺耶胡歌》改为《宝廷引》。

林钟宫时号道调道曲　《急火凤》改为《舞鹤盐》,《钦明引》(按：《火凤》可能为外来乐曲，参阅§28。《钦明引》即《舍佛儿胡歌》的改名,见上引。《会要》例：凡改名之乐曲，于他调中重见时则列改名,不列原名。)

林钟商时号小食调　《讫陵迦胡歌》改为《来宾引》,《苏罗密》改为《升朝阳》。

林钟羽时号平调　《因地利支胡歌》改为《玉关引》,《东祇罗》改为《祥云飞》。

黄钟商时号越调　《耶婆地胡歌》改为《静边引》,《达牟鸡胡歌》改为《金方引》。

黄钟羽时号黄钟调　《达婆提儿》改为《洞君章》,《大仙都》(《移师都》的改名)。

中吕商时号双调　《俱摩尼佛》改为《紫府洞真》,《金方引》(《达牟鸡胡歌》的改名)。

南吕商时号水调　《苏幕遮》,《九野欢》(《婆野娑》的改名)。

金风调　《苏幕遮》改为《感皇恩》,《婆伽儿》改为《流水芳菲》。

太簇角调曲五，林钟角调曲七（曲名见§113），其中都没有外来曲名。据作者观察，这二角调都从清商曲中来，或为法曲。清商曲中的"平调"是角调，见§18，此其"平调"之遗欤？这是中国调，非从外来，业经证明外来乐调中没有角调。其中如《白纻》为吴、晋、宋、齐、梁所用的舞曲；《十二时》则宋释宝志已有《十二时颂》，隋炀帝令白明达造新声十四曲中亦有《十二时》；《安公子》，炀帝时曲；《堂堂》为陈后主所作曲；《赤白桃李花》为唐高祖时所作曲。以上五曲，都可以在文献中证明为中国自有之曲，尤其是《白纻》、《堂堂》与《赤白桃李花》三曲，丝毫没有外来气息。其余八曲，虽不能证明是中国自造的，然而也不能证明是外来的，即从曲名上看，便没有什么外来气味。虽《天下兵》改为《荷来苏》，也不是因胡名而改，乃因"天下兵"三字不祥，故改之耳。因是可以考信：这角调是中国独有之调，为外来乐调所无。

§116 从均调上分析（兼论《乐府杂录》中之太簇角调应为太簇羽调）

郑译坚决地说："苏祇婆调有黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。"（《隋书》卷十四）这五均合之下徵为仲、林、南、黄、太，其中都没有夹钟、无射二均，可知这二均及其所属之八调，都不是苏祇婆所有，即非外来乐调。

夹钟均所属为四高调：高宫、高大石、高大石角、高般涉；无射均所属为：仙吕宫、仙吕调、林钟商、林钟角。夹钟当 ri 声，无射当 dha 声，这等于中国的二变。印度七调碑中无此二调，也可证明这二均及其所属之八调，都非外来乐调。

又四高调都以较低一调的调名为调名。这方式富有中国风格，不像外来形式。又高宫以 ka 为调，高大石落调在 sa、ri 之间的空律，高般涉落调在 pa、dha 之间的空律，在印度调法上很少有成调的可能。

又无射均四调中之仙吕宫、仙吕调二调，其名近于道曲，林钟商、林钟角二调，已经证明为清商曲调（说见后），都非外来。

所以从种种方面分析，这夹钟、无射二均及其所属的八调，一概不是外来乐调。

太簇均四调：沙陀调、大石调、大石角调、般涉调，从均律上说，这一均四调，似乎印度应该有的了，但印度乐调，论调不论均。如果从调上去观察，则大石角调便当首先发生问题。印度是否有角调，这一点姑且不讲，而大石角调落调于 ri，即此已有疑问。

大石角即《唐会要》中之太簇角，其中所属曲名，无一外来，这是一。《羯鼓录》载太簇角调的曲名独多，经作者逐一查勘的结果，乃知所谓太簇角者实为"太簇羽"之误，其中尽是羽调曲，且绝大多数是般涉调，有少数为平调和黄钟调。这二调也是羽调，绝无角调曲在内，这是二。

按《羯鼓录》太簇角所属曲有十五，其中可认为外来者十，中国者五（应析为六），兹将与《唐会要》对勘的结果附注于调名之下，以供研究。

太簇角　（以《唐会要》所记为准，《唐会要》无，则略考他书。）

火苏赖耶　般涉调。赖作"刺"，无"火"字。火，疑"大"

字之讹。

大春杨柳　般涉调、平调、黄钟调。无“大”字。

大东祇罗　平调。无“大”字。

大郎赖耶　般涉调。无“大”字。

即渠沙鱼　般涉调。即作“借”。

大达麽友　般涉调。麽作“摩”，友作“支”，无“大”字。温庭筠诗题同。《乐府诗集》麽作“磨”，友作“支”。

俱伦毗　般涉调。毗作“朗”。

悉利都　般涉调。利作“尔”。

移都师　般涉调。作“移师都改为大仙都”。陈旸《乐书》卷一百六十四解曲条亦作“移都师”。

破勃律　疑即吒钵罗，入般涉调。又疑即勒部羝曲，高般涉调，见《乐府杂录》鹳鷍条。

阿䳍䴔鸟歌　疑即阿滥堆，《碧鸡漫志》卷四引《中朝故事》说：“骊山多飞禽，名阿滥堆，明皇御玉笛采其声，翻为曲子名。”《理道要诀》堆作“塠”，属黄钟羽。

飞仙　黄钟羽。

凉下采桑　《乐府诗集》卷八十采桑条云：“《乐苑》曰：‘采桑羽调曲’，又有杨下采桑，按采桑本清商西曲也。”

西河狮子三台舞　无考。唐教坊曲有《西河狮子》，有《三台》，见《教坊记》。《唐会要》有《长命西河》、《三台》。《教坊记》有《长命女》。《理道要诀》有《长命女西河》，在林钟羽，时号平调。《乐府诗集》引《乐苑》曰：“长命西河女，羽调曲也。”《乐府杂录》：“大历中尝有乐工自造一曲，即古曲《长命西河女》也。”如此，则《唐会要》“长命西河三台”六字，应于河字上断句，《长命西河》为一曲，《三台》为一

曲。《羯鼓录》"西河狮子三台舞"七字，应于子字上断句，即《西河狮子》为一曲，《三台舞》为一曲，今本误合二曲为一，应勘正。《西河狮子》虽见《教坊记》，但不注宫调，《三台舞》即《三台》。《乐府诗集》引《乐苑》曰："唐天宝中羽调曲有《三台》。"《三河狮子》的宫调虽无考，《三台》盖羽调曲也。

石州　《乐府诗集》引《乐苑》曰："《石州》，商调曲也。"

上疑似外来曲名的十曲中，入般涉调（太簇羽）者九，入平调者一，其中入般涉调兼入平调者一，入般涉调兼入黄钟羽、又兼入平调者一。认为中国曲名的五调中，入羽调者二，入黄钟羽者二，入商调者一。根据这项统计，可以肯定地说：《羯鼓录》"太簇角"三字为"太簇羽"之讹。末后所注："徵羽调与蕃部不载"，应作"徵角调与蕃部不载"。

琵琶无徵调，故二十八调中亦无徵调；唐代俗乐本少角调，所有角调多从清乐和法曲中来，印度琵琶调似无角调，盖琵琶调用下徵，所谓角调者，实为变宫调，在印律为 ri。印度不以 ri、dha 二声为调，故印度未必有角调。如将《羯鼓录》原句改为"徵角调与蕃部不载"，倒是合于实际情况的。羽调是唐代较多用的调，角调较少见，如若《羯鼓录》止载角调而不载羽调，反而不合事理了。又他书中角调曲也很少，何以此录独多，从这些疑问中也可以悟得"角调"二字应为"羽调"之讹。或以为其中有平调，又有黄钟调，不尽是般涉调。要知平调、黄钟调者，都是羽调，不过高度上稍有差异。唐人乐曲重"调"。调即调法，即音阶。故《乐苑》一书中所注调名，止称商调或羽调，不说何商何羽。这就表示着：音阶重于高度。音阶是调的基本，曲成之后，不能轻易改变。高度则随时可以转换，在弦

乐器上有时只须将关轴稍加缓急，便可奏成他调，音阶不相同的便不能。所以，商调曲在原则上可以通用于七商，羽调曲可以通用于七羽，如将商调改用羽调，羽调改用商调，非有或多或少的修改不可。即以《羯鼓录》为例，太簇商调曲中，便有小食调曲，有越调曲，有双调曲，又有水调曲，总之都是商调曲，不必定为大食调曲也。而且，一乐曲中原有兼入数调者，如《凉州》入七宫，《伊州》入七商，《六么》入四羽，故尔，将太簇角改为太簇羽，决不会矛盾而不可通。

临时翻调的例，则有尉迟青取银字管于平般涉调中吹高般涉调的《勒部羝》曲，事见《乐府杂录》。般涉调为太簇羽，高般涉调为夹钟羽，同是羽调，惟吹高一律。这就证明高度是可以临时变更的，其为羽调则不变。

§117 从尺律上考订

二十八调中用律名做成调名的调很不少。这些调名，性质不一，有均调名，有律调名，有声调名等。如黄钟宫、黄钟调、中吕宫、中吕调等都是均；大吕调、南吕调都是调；商调、羽调、正宫调、正角调都是声。

黄钟宫见《唐会要》，这是均调名，毫无疑义。黄钟调为时号，其均调名为黄钟羽，亦见《唐会要》，可知此调以黄钟为均，不是以黄钟为调。又如《补笔谈》一："林钟羽今为大吕调，用尺字（杀声）。"宋人以尺字配林钟，以尺字杀，即以林钟为调，可知此调不是以林钟为均，而是以林钟为调。又中吕调以六字杀，南吕调以一字杀，从杀声上都可证明这是调。此外在唐人籍中所见的调尚有林钟商、林钟角。这二调是均调名，以林

钟为均，以林钟之商声与角声为调。惟此林钟均非张文收律，亦非铁尺与魏延陵律，乃清商律。其详见下。

总之，在唐人籍中所见的调名其上有律名的，多数是均，虽时号亦然，亦有少数是调，未能一定。在宋人籍中所见的律名，则大多是调，如《笔谈》、《乐髓》等是，这也不能十分一定。

此外用声名的调，有时也可窥见它所用的均律。凡用均与调或声名的调，可能都是中国调名，还有用其他方式做调名的调，也可能是中国名称，惟不一定能够明了它所用的是什么律。

用律名的调：

中吕宫　中吕调　南吕宫

南吕调　黄钟宫　黄钟调

林钟商　林钟角　大吕调

用声名的调：

正　宫　高　宫　正角调

商　调　商　角　羽　调

用其他方式做成的调：

道调宫　水　调　仙吕宫

仙吕调

说明：

二十八调中有一法则，凡角调都用商调的调名，而在商调调名上加一角字。这方式不像印度所有，可见角调不是外来乐调。又羽调名多同宫调，将宫字易作调字即为羽调调名，这样的有四调。因此，有人以为这便是《乐府杂录》所说的："商角同用，宫逐羽音"。这是误解，依古乐律家之说："宫为君，羽

为物”，如何可以以君逐物？这在古代的乐论上是不允许有的，可知非是。其详见后。

中吕宫　中吕调

南吕宫　南吕调

黄钟宫　黄钟调

中吕宫者，以中吕为均、为宫之调，这是均调名。何以知是均调名而不是律调名呢？因为中吕调亦是以中吕为均。这是姊妹调，其用法应相同。这三均六调都合张文收律下徵之均。其前四调为《唐会要》所不载，大约因为：（一）天宝间没有这四调的供奉曲，或（二）这四调的产生已在天宝之后。

中吕调者，以中吕为均，以中吕的羽声太簇为调，不称“中吕羽”，可知不是均调名，不以中吕为调，可知不是律调名。这三个调名，都从“宫”调上得来，这也是中国式，可知不是印度调名。惟黄钟调中有："达菩提儿改为洞君章"，这应是外来乐曲，则黄钟调当为中外同有的乐调，其他五调都是中国调。

林钟商　林钟角

这二调都是均调名，以林钟为均，在张文收律下徵是无射均，铁尺及宋律是夷则均，都不是林钟。且无射、夷则二均都在苏祗婆琵琶五均之外，可知这决非外来乐调。按之尺律，则清商徵调律的林钟正当张文收律下徵的无射（参阅§92 唐宋尺律表）。

又清商徵调律的林钟，即清商商调律的黄钟，以黄钟为均，这是标准的调，故径称林钟商为“商调”，称林钟角为“商角”。商角者，清商中之角调也。这样解释商角二字似最妥贴，不然，商是商，角是角，不是犯调，一调何能兼二声？于此，

亦可悟得“商”字的由来。

何以知道这林钟是均而不是调呢？安知不是以林钟为商声，或以林钟为角声的调呢？信如此说，则林钟商应为仲吕均，林钟角应为夹钟均，今同属无射均，可知非是，这是一。又林钟商调《补笔谈》作无射商，以“凡”字杀。林钟角调《补笔谈》作黄钟角，以“六”字杀，都不用“尺”字杀，可知都不是以林钟为调，这是二。又凡律调名中其律名相同者，其杀声必同，今一为无射，一为黄钟，一用“凡”字，一用“六”字，可知非是，这是三。

于此可知：这林钟决然是均，决不是调。以此为林钟律者，则惟清商徵调律，其为清乐调或法曲中之调，更复何疑？

大吕调　大吕角

大吕调即黄钟调，见《补笔谈》。在尺律中以大吕当张文收律下徵之南吕（黄钟之羽声为南吕）者，惟清商律，疑此亦为清乐调。这大吕不是均而是调，盖大吕均的羽调乃是高般涉调也。《补笔谈》别有高般涉调，可知非是。或疑大吕调乃黄钟调的字讹，亦有可能。如为清乐调，何以唐人不称，仅于《补笔谈》偶一见之？言之有理。且存疑。惟陈旸《乐书》卷一百三十七瓦琵琶条小注中有大吕调，又有大吕角，是宋人确有称大吕调者。至大吕角，不详为何角？如与大吕调为同均之调则为越角之别称，如与大吕调为落调相同之调（落调 ma），则为双角，似以越角为是，同均故也。

此调在张文收律为太簇宫，《唐会要》称沙陁调，疑正宫一名起于天宝之后，在魏延陵律是黄钟宫，与“正宫”之称正合。其所以不称黄钟宫者，因当时别有一黄钟宫也。正宫又对高宫而言，犹正平调之于高平调也。“正宫”二字已见于《乐府杂

录》及《新唐志》，不始于宋，于时代及尺律的高度都相符合。

高宫

高宫对正宫而言，比正宫高一律，为夹钟均四高调之一，可知不是外来调名。

正角调

正角调一名仅见于《乐府杂录》。《杂录》所记七运二十八调中，在小石角调下有"亦名正角调"五字，这应是小注，误作正文。一见"正角调"三字，立即可以揣想：这应该是黄钟为均姑洗为角的调，按此调《唐会要》作林钟角（并无时号，时号应为小食角调），张文收律下徵的林钟，正是铁尺律与魏延陵律正声的黄钟，以正声的黄钟为均，姑洗为角，这是十分道地的"正角调"。疑小食角调一名起于天宝之后，正角调一名或许更迟，所以这二名都不见于《唐会要》。

又《唐会要》的林钟角，为以张文收律下徵的林钟为均，《乐府杂录》及《新唐志》的林钟角，则以清商徵调律的林钟为均，合之张文收律为无射均，律名同而所属之律不同，决不是同调，未可混为一谈。

商调　商角

商调即林钟商，商角即林钟角，都已见前。

羽调

羽调是黄钟调的别名，此调以张文收律下徵的黄钟为均，以南吕为调。这是标准的羽调，故径称之为"羽调"。

道调宫

此调疑自道曲中来，已见前述。

水调（散水调）

此调调名起自隋炀帝，据《隋唐嘉话》及《脞说》，都说是炀

帝制，按之调名及尺律，尚可信，虽非炀帝自制，也许是炀帝时所制。按大业二年以后改用梁表尺律(此律较铁尺微高，在高度上同是g^{1-})。此调在梁表尺律为林钟商，以林钟为均，以其商声南吕为调，南吕正声为羽。羽属北方水位，因称“水调”，调名的取义合，旧传“炀帝于将幸江都时所制”，时为大业末年(十二年)，于时间亦合。柳永《乐章集》、陈暘《乐书》卷一百三十七瓦琵琶条小注，均有散水调，似即水调的别称。

仙吕宫　仙吕调

仙吕非律名，这二字疑出道曲，且属无射均，决非外来乐调。

§118　从落调上审查(一)

从中国律上审查：

郑译说苏祗婆调有五均，以外七律，更无调声。一均贯四旦，共得二十调，去角旦四调，至多为十六调。

《梦溪笔谈》卷六说：“今燕乐二十八调，布在十一律。”这十一律上所布之调，究竟哪几调是苏祗婆调呢？我们虽不能主观地一一指出，然将一切音译名的调认为外来乐调，大致是不会错的。

§113已说，显然为外来调名有六：沙陀、大食、般涉、小食、越调、歇指。疑为外来调名有二：平调、双调。此外从乐曲上可以肯定为中外同有之调有二：道调、黄钟调。综上共得十调(此尚系未确定之数)。

试从“二十八调落调表”中查考这十调所在之律，则沙陀、越调在黄钟律，大食、平调在太簇律，道调、双调在仲吕律，小

食、黄钟调在林钟律，歇指、般涉在南吕律，每律二调，恰为十调，其凑巧有如此者。以外六律，已不再有音译名的调了。即此便足以证明：所有外来乐调，尽在这五律中，"以外七律，更无调声"，五律止有五均，乃知外来乐调不出这五均，不独苏祇婆调止五均也。

这仲、林、南、黄、太五律为下徵，合之正声为黄、太、姑、林、南，与《隋志》所记苏祇婆调之五均完全符合。可证这十调的确是外来乐调，其他六律的调不是外来的了。（按十调外应增一南吕宫，见本节下文，这南吕宫属南吕均，仍不出五均之外。）

又二十八调的七均中应去大吕、夷则二均，四旦中应去角声一旦。这二均一旦，不是印度所有，都见另文。如此，则所余者为三旦五均，至多得十五调，但落调在太簇、南吕二律上的（下徵）原本止有三调，再除去二角调，实得十三调。这十三调应是外来乐调的极限。

又落选的三调中，仙吕调属夷则均，已可决定不是印度调，中吕宫与南吕宫，都不见于《唐会要》，可知天宝间尚未有此二调的乐曲，其存在的可能性较少。

十调布在五律如下：

外来乐调名			所在之律	
（宫调）	（商调）	（羽调）	（铁尺下徵，这是落调，非起均）	
沙陀	越调		黄钟	（ni）
	大食	平调	太簇	（sa）
道调	双调		仲吕	（ga）
	小食	黄钟调	林钟	（ma）
	歇指	般涉	南吕	（pa）

宫调二，商调五，羽调三，共得十调。这是隋唐时的外来乐调从中国律的落调上检查出来的。前文所述日本的五律名，即将羽声三调加商声二调，以应印度的五声，亦合中国的宫商角徵羽。这显然不是偶然的，所以这五律名，不可否认也受到印度声律的影响。

§119 从落调上审查(二)

从印度调上审查：

（表9）

		ka				a							ka				a	
	ni		sa		ri	ga	ma		pa		dha	ni		sa		ri	ga	ma
四调调法 宫调	宫		商		角	变	徵		羽		闰	宫						
商调	………		宫		商	角	变		徵		羽	闰		宫				
角调	………				宫	商	角		变		徵	羽		闰		宫		
羽调	………								宫		商	角		变		徵	羽	闰
（七均）	黄	大		夹		仲	林	夷		无		黄	大		夹		仲	林
	沙陁	高宫	大石	高大石 中吕宫	大石角	高大石角 双调 道调	双角 小石 南吕宫	仙吕宫	般涉 小石角 歇指调	高般涉 林钟商 黄钟宫	歇指角	中吕调 林钟角 越调		平调 越角		高平调	仙吕调	黄钟调

上表中，以“变”代变徵，以“闰”代变宫，非有意附和蔡元定，乃取其单字，便于记注也。

上表中，调旁加‖者，此调落在空律，无宫声，亦无杀声，不能成调，在印度未必有此调。

调旁加|者，试依表中“四调调法”作调，至少有三声当空律，不易成调。譬如中吕调，落调在 ni，宜可成调。但这是羽调，依调法当以清商为角声，清徵为羽声，清羽为变宫声，但这三声都在空律，在琵琶上是否有这三声，很成问题，须视调弦法而定，故是否有此调，极成疑问。最不成问题者为黄钟均（铁尺律）四调，一声不缺。次之为林钟均四调，各缺一声，然有临时声 a 可用，亦无窒碍。又次之为仲吕均四调，各缺一声，无可代用。再次之为无射均三调，各缺二声，这已勉强。此外则都缺三声以上，未可成调。上十五调中除去四角调，实得十一调，比之上节所说的十调多一高平调和南吕宫，而缺一双调。其他各调，完全相符，且凡用译名之调，都在其中了。按高平调落调在 ri，ri 声恐不成调，如此将为十一调。这十一调中，ni 调二，sa 调二，ga 调一，ma 调三，pa 调三，没有 ri、dha 二声之调。参阅§115。

试阅“二十八调落调表”，其中布在其他六律之调，高宫落调在临时声 ka，中吕宫、高大石、仙吕宫、黄钟宫、林钟商、高般涉等六调都当空律，大石角、高平调当 ri，歇指角当 dha，都缺少成调的可能性。此等调在硬性的七声转调乐上，是无可成调的，如用十二律，当然不成问题，然而苏祇婆调止有五均，这布在其他律上的调，决不是苏祇婆所有的。

今试更作一表，藉以看出七宫、七商、七羽成调的可能性，作为上表的补充，以利论述。其中*为必有之调。×为不能成

调之调。△为有疑问之调，或有或无，未可十分确定。七角调从略。

（表 10）

七　宫

沙陁	ni sa ri ga ma pa dha	*
	dha ni sa ri ga ma pa	×
	pa dha ni sa ri ga ma	×
南吕宫	ma pa dha ni sa ri ga	△
道调	ga ma pa dha ni sa ri	*
	ri ga ma pa dha ni sa	×
	sa ri ga ma pa dha ni	×

七　商

大石	sa ri ga ma pa dha ni	*
越调	ni sa ri ga ma pa dha	*
	dha ni sa ri ga ma pa	×
歇指	pa dha ni sa ri ga ma	△
小石	ma pa dha ni sa ri ga	*
双调	ga ma pa dha ni sa ri	△
	ri ga ma pa dha ni sa	×

七　羽

般涉	pa		dha	ni		sa		ri	ga		ma		*
黄钟	ma		pa		dha	ni		sa		ri	ga		*
		ma		pa		dha	ni		sa		ri	ga	×
高平	ri	ga		ma		pa		dha	ni		sa		△
平调	sa		ri	ga		ma		pa		dha	ni		*
		sa		ri	ga		ma		pa		dha	ni	×
	dha	ni		sa		ri	ga		ma		pa		×

上表七宫中可能成调的有三（有疑问者亦已计入，下七商、七羽同）：沙陁、南吕宫、道宫，这是以 ni、ma、ga 三声所成的调。七商中可能成调的有五：大石、越调、歇指、小石、双调，这是以 sa、ni、pa、ma、ga 所成的调。七羽中可能成调的有四：般涉、黄钟、高平、平调，这是以 pa、ma、ri、sa 所成的调。上共十二调，亦多一高平调与南吕宫。

试更检讨这十二调的成调关系，沙陁、大石、般涉三调为宫、商、羽三声的基本调，当然完美无缺。其次为道调、小石、平调三调，这三调都缺一声，都因 dha 声高了一律，不合调法，如将 dha 声降低一律，便完美无缺。又次之为越调、黄钟二调（此中缺一宫调），这二调都缺二声，都因 ri、dha 二声高了一律，不合调法，如将这二声降低一律，也便完美无缺。（上所缺的一宫调为黄钟宫，因落调在空律，故无此调。）更次为南吕宫、歇指、高平三调，这三调都缺一声，都因 ga 声低了一律，不合调法，如将 ga 声升高一律，也可完美无缺。这三调的情况相同，依理而论，有则皆有，无则皆无；歇指为译音，且因此

而有歇指角，似无疑的为外来乐调。如此则南吕宫和高平调都有存在的可能，不知《唐会要》何以没有南吕宫调？（参阅§112）。高平以 ri 为调，这是它立足点最软弱之处。此外，都为缺三声之调，双调亦在其内，它所缺者，除 ri、dha 二声须各降低一律外，尚有一 pa 声亦须移下一律，其余都要缺正声二声以上，或落调在空律，成调的可能性更少。双调是以 ga 为调的商调，五商调刚巧为 ni、sa、ga、ma、pa 五声，以应徵、羽、宫、商、角。以 ga 为调的，此外尚有一道调，或许因 ga 声关系而勉强成调，不无一部分理由。

兹将二十八调的起均、落调，更立一表，以醒眉目。

二十八调起均落调表（表11）

七　宫

起均（张文收律下徵）	太 正宫	夹 高宫		仲 中吕宫		林 道宫	南 南吕宫	无 仙吕宫		黄 黄钟宫	
落调	ni		sa		ri	ga	ma		pa		dha

七　商

起均	太 大石	夹 高大石		仲 双调		林 小石		南 歇指	无 商调		黄 越调	
落调	sa		ri	ga		ma		pa		dha	ni	

七　角

起　均	太	夹		仲		林		南	无		黄	
	大石角	高大石角		双角		小石角		歇指角	商角		越角	
落　调	ri	ga		ma		pa		dha	ni		sa	

七　羽

起　均	太	夹		仲		林		南	无		黄
	般涉	高般涉		中吕调		平调		高平调	仙吕调		黄钟调
落　调	pa		dha	ni		sa		ri	ga		ma

上表中看各调的落调，夹钟均有三调（角调不计）落空，无射均有二调落空，这二均本不是外来乐调。中吕均和黄钟均都有一调落空。从横的方面看，七宫中止有三调落实，七商中有五调落实，七羽中有六调落实，其中高平调以 ri 为调，似应在摒除之列，故从落调方面说，外来乐调至多为十三调。然而中吕调以中吕为均，中吕宫既落空，便不易成调，虽外来乐调重调不重均，试阅下表中的构调情况，中吕调的 ri、dha 二声不落在羽调的七声中，而且羽调的主声 pa 也落在空处，这成调的可能性便很少了。

羽　调	pa	dha	ni		sa	ri	ga		ma	
中吕调	ni	sa		ri	ga	ma		pa		dha

仙吕调属夷则均，亦在当去之列，于是所存者仍止十调。

§120 二十八调研究的总结和余论

把以上种种研究综合起来，可确信为外来乐调者有十。

可信为外来乐调：

宫调：正宫　道宫　南吕宫

商调：大石　小石　歇指调

越调

羽调：般涉　平调　黄钟调

可能为外来乐调：

商调：双调

存疑之调：

羽调：中吕调　高平调

于此有当注意者，可信为外来乐调之调，其中未尝没有中外同有之调。林氏于此有很大的误解。

林书 120 页说：

> 俗乐诸调可以说是穿着中国衣裳的胡乐调。唐时胡俗几乎同调，冠有胡名或由胡名而来的字面之调及其增补者，是为胡俗乐所使用着的。故尔俗乐调不外是稍稍中国化了的胡乐调。

林书 121 页又说：

> 唐俗乐二十八调可以说是以龟兹为中介而传入了中国，而稍稍华化了的印度乐调。

将二十八调全部归给印度的说法，作者不敢苟同。中国有清乐，有法曲，都合并在燕乐中，清商三调、五调法曲等都不是调么？《教坊记》和《唐会要》记载的许多曲名，不是唐代宫廷中

所供奉的燕乐么？这些曲的调为什么不包在二十八调中？这是常识问题，林氏岂有不知？因为强调了另一面，把这许多都不顾了。

相反的说：二十八调都是中国固有的调，这也许倒是实情。其中有若干调为中外所同有，因而成为中外合璧的形式。有几多外来译名的背后，安知没有中国固有的调名存在？因为当时胡琵琶曲流传极盛，这些外来译名的调便随着泛滥起来，把固有的中国调名反而淹没了。这样说法，倒是合情合理的。我更举出一点证据来：例如沙陁调，见于《唐会要》，是太簇宫的时号，即苏祗婆七调中的娑陁力，这是印度乐调，是决无可疑的。但我要问：中国没有此调么？不，中国也有此调。中国调名是正宫。见于《乐府杂录》和《新唐志》。假使没有《乐府杂录》和《新唐志》的记载，单凭《唐会要》，不又将以为中国没有太簇宫一调了么？

林氏于此尚有自相矛盾的话，39页说：

苏祗婆调之总数，怕连三十五调之半数都不及吧？

这是他略考《唐会要》的"时号"和七调碑所记的调首情形而说的，这倒是一句实在的话，和我以上所作的结论很相接近。不过，一下子就打了百分之五十以上的折扣，假使他把二十八调也仔细、深入地研究一下，他的这本书也将大大的有所改变了。

以铁尺律说，仲吕均四调，乃正声黄钟均的调，可称"正四调"。黄钟均四调，乃下徵黄钟均的调，可称"大四调"。正者，以正角调为例，大者，以大石调为例。准此，以铁尺正声律来衡量各调，则：

道调宫　可称正宫调　落调在 ga

小石调　可称正商调　落调在 ma

小石角　原称正角调　落调在 pa

正平调　可称正羽调　落调在 sa

上四调是铁尺正声的黄钟宫、黄钟商、黄钟角、黄钟羽，在古乐律家目中是标准的调。但是，它们的调法依旧是下徵，并非正黄钟宫音阶，未可误会。

准此，以铁尺下徵律来衡量各调，则：

沙陁调　可称大宫调　落调在 ni

大石调　可称大商调　落调在 sa

大石角　可称大角调　落调在 ṙi

般涉调　可称大羽调　落调在 pa

上四调是铁尺下徵的：黄钟宫、黄钟商、黄钟角、黄钟羽，在燕乐调上这四调是基本的调。宫、商、角、羽四旦之调都从此出，尤其是沙陁，为全部燕乐调的基调。话得说回来，这任务本应当由"正宫调"来担当，惟是，"正宫调"的各种关系，不如沙陁调的明确，说来将不够清楚，故不得不借重沙陁。本编一切分析研究全用印度律来作比喻或例证法，悉同此故。

二十八调中，凡其均律属于清商律者，可能是隋唐以前的旧调，或为法曲乐调。凡见于《唐会要》者，必为天宝十三载以前的调，其余，可能都在天宝以后的了。然亦不免有想象以外的事，譬如太常刻石，安知没有阙失；流传至现代，安知没有讹夺。故未可一概论也。

以四旦七均构成二十八调，这是理论的产物，实际所用，不足此数。《唐会要》[illegible]载，仅及半数。这犹是酷爱音乐的天宝皇帝供奉的曲名和调名，以情理论，失录或摒弃的恐怕很少

了。《乐府诗集》卷九十七说："凡燕乐诸调，始于武德、贞观，盛于开元、天宝，其著录者十四调，二百二十二曲（实为二百三十二曲）。又有梨园别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲。肃代以降，亦有因造。"宋人所见，和现代差不多。我们果不能武断地说：十四调外，不会再有溢出，然而溢出之数必不多。林氏"三十五调之半数都不及"的话，倒是有见地的。

§121　律虽不同而落调则一

二十八调的均与调，隋唐两代，很不一致，虽同此琵琶，同此高度，因律度不同，而均调有异，均调虽异，而落调于印度律上的某一声，则百变不离其宗。譬如越调，在铁尺正声为仲吕商，在下徵为无射商；在张文收律正声为林钟商，下徵为黄钟商；言其落调，则一为林钟，一为黄钟；又一为南吕，又一为太簇，四均四调，各不相同。倘使就印律上的落调说，则止是一个 ni，始终不变。如此，于称引上最为便利，且不致误会，故本书言落调都借用印律为喻，其故在此。能认明二十八调在印律上的落调，则其所属之"均"可以不问，外来乐调中尽有虚均之调，如黄钟调是如此，可以不变御万变，将无往而不利。

林书 42 页有云：

唐之沙陀调是正宫，即宫调。

沙陁是正宫，这话不错，如问正宫是什么宫？恐未易作简单的答案。此调在铁尺律和魏延陵律的下徵，这才是正宫，在其正声便不是正宫了。在张文收律下徵是太簇宫，正声亦不是，这是万变，认明它落调在 ni，便可知道它是下徵之宫，这是不变。林书说"即宫调"，谁知不是宫调，乃是徵调，其均调名在

铁尺正声为黄钟(下)徵。

林书于大石、小石二调，亦未辨明，惟含糊以解之曰："此等调名是有密切关系的"。什么关系呢？却不见下文。如果查明了它的落调，一在 sa，一在 ma，便知大石是下徵之商，小石是正声之商，下徵为大，正声为小，一望而知。大小二字，也获得了确切的解释和证据。

林书 70 页称：伊越调、双调、平调、水调，怕都是梵语的意译。我认为音译而不是意译，"伊越"二字，有何意义？以水调为意译亦误，水调为中国调名，因以铁尺下徵之南吕为调，南吕，羽也，羽为北方水，它的外来名称是歇指，倘能证明"歇指"二字是"水"，始可谓之意译。

§122 乞食调的研讨

上§31破阵乐条有乞食调，乞食为二十八调所无，然而必为二十八调之一，且可决其为七商之一，究属七商中之何商？古人未有论及，不可不略加研讨。

乞食调名见于陈暘《乐书》，卷一百五十九胡曲调条有云：

> 商调胡名大乞食调……李唐乐府曲调，有：……释迦牟尼佛曲、宝花步佛曲、观花会佛曲、帝释幢佛曲、妙花佛曲、无先意佛曲、阿弥陀佛佛曲、烧香佛曲、十地佛曲，并入乞食调也。

按《乐书》所举李唐乐府曲调，凡有娑陀调、乞食调、越调、双调、商调、徵调、羽调、般涉调、移风调等九调，每调都举曲名，少则一二曲，多则八九曲，一概是佛曲。

《乐书》卷一百八十八法曲部条又有小乞食调。乞食调又见于田边书，220页云：

> （第五）乞食调曲：《秦王破阵乐》、《轮鼓褌脱（当是“浑脱”之讹）》或名《临胡浑脱》。

田边书所记乞食调曲有二，然不言乞食为何调。林书44页有云：

> 乞食与鸡识音相近，两调又可认为同是一均的商调，故尔乞食也一定是七调碑之 Kaiśika 之异译。日本旧说以“大食”为大食国（Tajik）之调，实则大食或大石即大乞食之略，同是鸡识的异称，因异均的商调中有小食（小石），故加大字以示区别。“大”不外是大小之大。识、食、石三字音相近，此等调名是有密切的关系的。大食者大（乞）食，大石者大（乞）石，同样则小食者小（乞）食，小石者小（乞）石也。

注云：

> 又关于乞食，《大日本史》有异说。言“乞食调疑歇指调，即林钟商南吕也。”注云“狛氏所传《猗兰琴谱》有碣石调，他无所见。碣石乞食音亦近，疑乞食之转也。”又日本所传于大食调曲之外尚有乞食调曲，二者似有多少区别，未能详。

对这问题有几点似可先行确定，无须多加论证，以免辞费者：

一、乞食即鸡识的异译。

二、大乞食即大食，小乞食即小食。食亦作石，或作植，均同。

三、故大乞食、小乞食都是鸡识，大小乃同旦异均两调的

“区别词”。

四、大食非因大食国得名。

五、稽识华言商声，即商调，故乞食必为商调。

六、乞食调中既有乐曲，则必为七商中一商的调名。于是，未解决的问题只有一个，即乞食为七商中之何商是也。

日本所传乞食调曲，大约已不能演奏，故其均律已不明，不然，将乞食调曲的高度和大食调一比，便可确定，何至林氏更作疑惑不解之词。

苏祇婆调有四旦五均。商旦得五调：大食、双调、小食、歇指、越调，乞食必为此五调之一，从译音和关系上看来，且必为大食、小食之一。日本所传有大食、乞食而无小食。陈暘《乐书》卷一百五十九亦有大乞食、乞食而无小食，小乞食调单见于卷一百八十八。是乞食为小食调，应可无疑。

意者：乞食原为商调的通称，盖鸡识的异译，小乞食是乞食，大乞食也是乞食。小食是正声上的商调，其地位为“正商调”，因单称之为乞食；其在下徵者便称为大乞食，因为有了大乞食，又称乞食为小乞食。参阅§113。

又按《碣石调幽兰》，为梁末丘公所传的琴曲，决非印度的乞食调，琴调中无有用印度调名者。又晋、宋拂舞歌诗都有《碣石篇》，起句云：“东临碣石，以观沧海”（曹操词，晋宋乐奏之）。碣石，山名，即《禹贡》所谓“入于河，入于海”之碣石，其非乞食调亦明甚。

§123 陈暘《乐书》“胡曲调”与“李唐乐府曲调”的研究

《乐书》卷一百五十九胡曲调云：

宫调，胡名婆陁力调，又名道调。婆罗门曰“阿修罗”声也。

商调，胡名大乞食调，又名越调，又名双调。婆罗门曰“帝释”声也。

角调，胡名涉折调，又名阿谋调。婆罗门曰“大辨天”声也。

徵调，胡名婆腊调。婆罗门曰“那罗延天”声也。

羽调，胡名般涉调，又名平调，移风。婆罗门曰“梵天”声也。

变宫调，胡名阿诡调也。

上婆陁力为娑陁力之讹，另详他章。大乞食调即大食调，已于上节加以证明。

涉折为沙折之讹，沙折即沙识，《隋书》卷十四云：“三曰沙识，即角声也。”与此合。沙作涉，乃形似而讹，识作折，乃音近异译。

婆腊为娑腊之讹，上娑陁力误作婆陁力可证。娑腊即沙腊，《隋书》卷十四云：“五曰沙腊，即徵声也。”与此合。

移风应作“又名移风调”，庶与上例统一。又名者，又有一调名移风调，非谓平调之别名又称移风调也。

以上五点，阅下表更可明了。（表12）

七调	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫
苏祇婆调	娑陁力	鸡识	沙识	沙侯加滥	沙腊	般赡	俟利簻
胡曲调	婆瓲力调	大乞食调	涉折调		婆腊调	般涉调	阿诡调
同声之调	道调	越调 双调	阿谋调			平调 移风调	
婆罗门语意	阿修罗声	帝释声	大辩天声		那罗延天声	梵天声	
印度七声	ni	sa	ri	ga	ma	pa	dha

《乐书》胡曲调中，显然脱去了变徵调，既有变宫调，理应有变徵调。

我人已知：道调为七宫之一，越调、双调皆七商之一，平调为七羽之一，可知：阿谋调必为七角之一，移风调必为七羽之一，但不知为七角中之何角，七羽中之何羽耳，其均不明，故不能定。（按：羽调中有金风调，见《唐会要》，又有枫香调，见《乐府杂录》。陈暘《乐书》卷一百三十七之风香调，当即枫香调。这移风、金风、风香三调，究有何等关系，均不明。）

阿诡调即俟利箑无疑，惟译音不近，不知是否有误？

《乐书》胡曲调下有“李唐乐府曲调”云：

普光佛曲，弥勒佛曲，日光明佛曲，大威德佛曲，如来藏佛曲，药师琉璃光佛曲，无威感德佛曲，龟兹佛曲，并入婆陁调也。

释迦牟尼佛曲，宝花步佛曲，观法会佛曲，帝释幢佛曲，妙花佛曲，无光意佛曲，阿弥陀佛曲，烧香佛曲，十地佛曲，并入乞食调也。

大妙至极曲，解曲，并入越调也。

摩尼佛曲，入双调也。

苏密七俱陁佛曲，日光腾佛曲，入商调也。

邪勒佛曲，入徵调也。

观音佛曲，永宁佛曲，文德佛曲，婆罗树佛曲，入羽调也。

迁星佛曲，入般涉调也。

提梵，入移风调也。

上婆陁调，即胡曲调中之婆陁力，为娑陁力之讹，已详上文。娑陁力省称为沙陀。

乞食，已详上文。有时又为小食调之别称。此处疑是别称，因此下尚有越调和双调，同属七商，皆单举也。

商调，向氏以为即林钟商，疑是，亦单举也。

羽调，当是黄钟羽，即黄钟调，亦单举，不是七羽的总称。

阿诡为变宫调，无曲。变徵则无调无曲。这二调为印度

ga、dha 二声，ga 声非无调，如双调即以 ga 声组成，为七商之一。变宫调则未见有任何乐曲。

七调中有调名者六，有乐曲者五，这五调即琵琶调中的宫、商、角、羽四调而增一徵调。这徵调只是一通称，别无分均立调的其他调名，译名为沙腊，不知属于何均。所属乐曲，仅见邪勒佛曲一名。中国的徵调曲，有《湘妃怨》、《哭颜回》二曲，详§152《徵角二调来自清乐》节中，兹不赘。唐代盛行的四弦琵琶不弹徵调，弹徵调例用五弦。所以传世的二十八调中无徵调。所见的徵调曲唯上举三曲。其他变徵、变宫调都无有。

§124 《乐书》"曲调"匡谬

《乐书》卷一百五十七"曲调下"云：

> 俗乐之调，有七宫、七商、七角、七羽，合二十八调，而无徵调也。故：
>
> 正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫是七宫。
>
> 越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商是谓七商。
>
> 越角、大石角、高大石角、小石角、双调角、歇指角、林钟角是谓七角。
>
> 中吕调、正平调、高平调、仙吕调、般涉调、高般涉调、黄钟羽是谓七羽。
>
> 凡此俗乐异名，实胡部所呼也。然执一器翻曲，轮七调传声，致宫徵相疏，五声不备，是谓郑卫之音。

上列二十八调中，七宫以正宫为首，七商以越调为首，七角以越角为首，七羽以中吕调为首，乃从《乐府杂录》，纵有不当，非陈氏之过，至于七调相互间先后之次序有乱，这是陈氏所当负责的。七商中小石调上"谓"字衍，此字应移置七宫之末句，作"是谓七宫"才合。七角中应当双角在前，小石角在后，次序误倒，原文作"双调角"，其中"调"字衍。七羽中止平调乃正平调之误，黄钟羽应在般涉调之前，次序误倒。盖七调之次序从七均，先后有序，不能以意为之也。

《乐书》又云：

> 圣朝大乐，太簇商胡部大石调也；姑洗角胡部小石调也；黄钟徵胡部林钟徵也；南吕羽胡部般涉调也；黄钟宫胡部正宫调也。变宫、黄钟宫亦胡部正宫调也。余并有间声，其无间声者，唯正徵、变徵而已。

按文中：太簇、姑洗、黄钟、南吕、黄钟，非二十八调之均名，乃商、角、徵、羽、宫五声所在之律名，可知黄钟徵应为林钟徵之讹，且二十八调中无徵调，此"黄钟徵胡部林钟徵也"九字，实类衍文，且胡部根本没有林钟徵调，亦误。又宋律二十八调中无姑洗均，其非均名亦可证。又宋律以黄钟均为七均之首，属于黄钟均之四调，为大石调、大石角调、般涉调、正宫调，商、羽、宫三调皆合，惟角调不合，可知有误，此小石调三字为大石角调之误也。或曰：《乐髓新经》以 姑洗角为小食角，《乐书》小石调当是小石角之误。余曰：非也。《乐髓》以姑洗角为小石角，本属错误（说见§100，兹不具论），又《乐书》商、羽、宫三调都属黄钟均，角调岂能独异？小石角于律为仲吕均，可知非是。

古今中印乐律中无变角声，胡部乐中无变宫调，自"变宫、

变角”以下，至“亦胡部正宫调也”二十六字疑皆衍文，词义殊不可通。

间声谓两声的中间一声，犹律中“六间”之“间”，即宋代谱字中之下声字，七声之间无下声者唯变徵至正徵、变宫至正宫，如此，则句中应有脱文，改为“其无间声者，唯正徵正宫而已”才合。

总之，此书讹谬至多，甚至不可读，有为亥豕之讹，有为“不知而作”，后人未易悉辨焉。

琵琶调弦法

§125 《声律通考》与《中乐寻源》的调弦法

陈澧《声律通考》卷六说：

《琵琶录》云："宫逐羽音，商角同用"者，此琵琶调弦之法也，余目验今之乐工弹琵琶而悟得之。今乐工弹琵琶用两调，一曰"合上尺六"，第一弦"合"字，第二弦"上"字，第三弦"尺"字，第四弦"六"字也。一曰"上尺合上"，第一弦低"上"字，第二弦"尺"字，第三弦"合"字，第四弦上字也。此即唐人遗法，其"合"字、"六"字，即黄钟，"上"字即仲吕，"尺"字即林钟，亦宋人字谱之遗也。合上尺六者，宫调羽调也。琵琶调弦，必以第一弦第四弦相应，宫调第一弦为黄钟，则第四弦以黄钟相应；羽调第四弦为黄钟，则第一弦亦以黄钟相应，是为"宫逐羽音"，即今"合上尺六"之法，以第一弦为"合"字，第四弦为"六"字也。上尺合上者，商调角调也。商调以第二弦为黄钟，角调以第三弦为黄钟，而唐时弹商调者亦用第三弦，是为"商角同用"，即今"上尺合上"之法，以第三弦为"合"字也。

按：林书亦引这段文字，与童斐《中乐寻源》所引者相同；而与

《通考》原文不同，其简略处可说是删节，但以“上尺合上”为七宫七羽调弦法，以“合上尺六”为七商七角调弦法，则与《通考》原文似相倒置，不知何故？作者有《通考》二，都是咸丰十年殷保康刻本，一为初刻本，一为修订本，按之咸丰八年陈澧自序及十年殷跋，知殷刻为此书最早的刻本，岂后来别有重修本，为作者所未见耶？抑童书偶误而林书遂沿误耶？

《通考》所记调弦法二，已见上，童书别有二法如下：

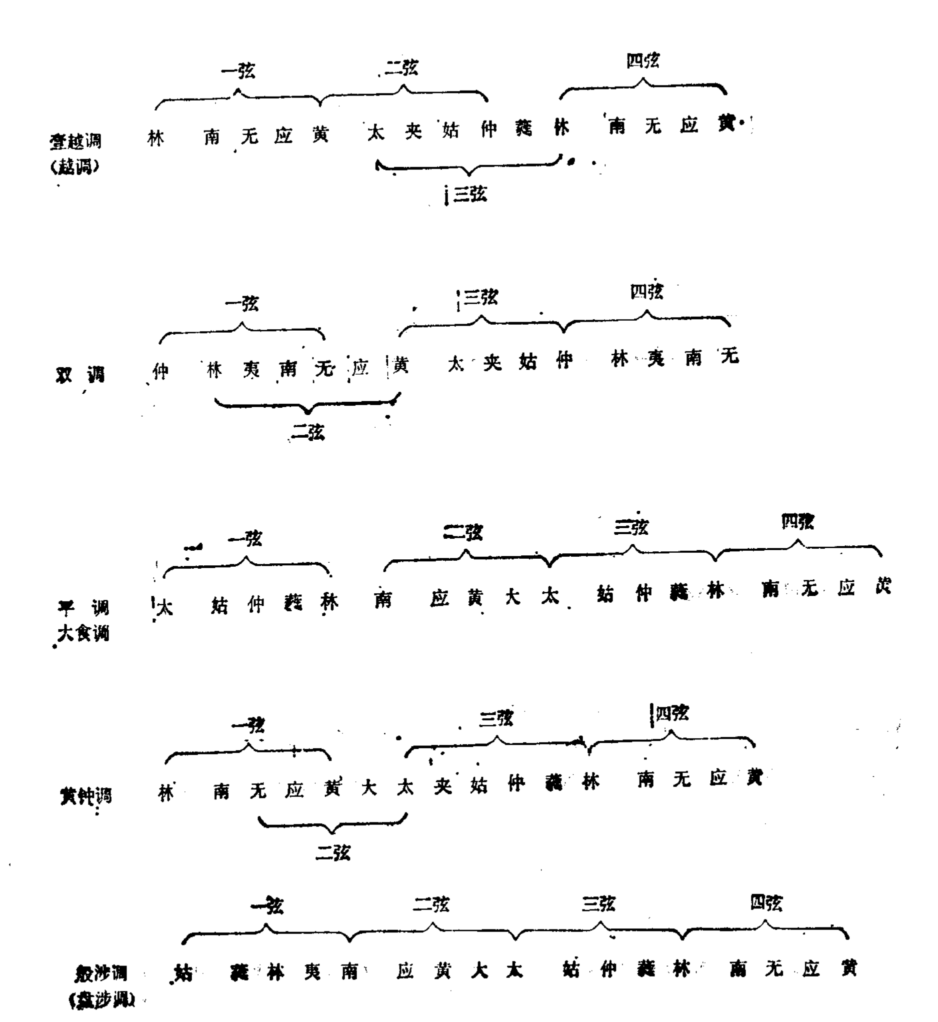
> 今平常之琵琶调弦，有用散声“合四尺合”定弦者，名正宫变调。又有用散声“四尺工四”定弦者，名六调。（按原文“四尺工四”之“工”误作宫）

陈书所说“上尺合上”，按与林书双调调弦法同，“合上尺六”则与林书越调调弦法同。童书所说“合四尺合”，在下徵调上应为“林南太林”，则与林书双调调弦法同一格式，惟四弦一概定高二律，等于双调第一柱上的四声。所说“四尺工四”在下徵调上应为“南太姑南”，则与林书越调调弦法同一格式，亦四弦一概定高二律，等于越调第一柱上的四声，这未免太巧了！

三书共九法，陈书林书重复，实得七法。童书的二法，恐怕即是陈书的“同素异形物”，何以言之？因这四法，实分二组，每组都说是常用的调弦法，其性质完全相同，故极可能二者是“同素体”，此其一。又二法都高二律，把它分析起来，这高二律的原由可能有两种因素：一为近代的，乃有人故意把通行的法式定高二律，以悦己耳，后来把它传开来了。一为古代的，也许童书所传的二法，是中晚唐之遗，因尺律有高低，其律名遂有差异，其本身的高度实在是相等的。不过，到了后代，见有二律之差，其谱字亦随之而异，这是可能有的结

果。

§126 日本传自唐代的五种调弦法



日本所传调弦法，今存六调五式，其中平调和大食调合用一式。这六调五式的调弦法，是从唐代传过去的。所有调名都是二十八调的"时号"，壹越是伊越的声转，盘涉即般涉的形讹。

五式中，以平调和大食调一式的音域为最大，自太至黄，实足两阶。黄钟调的音域最小，仅一阶有半。

§127 鳞次法则

四弦的定弦，以般涉调为最有规律，必以上一弦的末柱声为下一弦的散声，这方法可名之为"鳞次法则"。（王光祈《中国音乐史》称为："四阶定音法"，四阶为四度。）每弦具六律，相邻两弦如鳞之相次，覆压一律，故差六律，即两弦相隔一个纯四度。

这六律鳞次法则，为"胡琵琶"调弦的基本法则，是最原始的方法，如果严格执行这法则以定弦，于转调时大为便利，于调音时亦甚简便。

§128 龟兹琵琶四弦四柱

隋唐时代的龟兹琵琶，四弦四柱，与现代四相十品者不同，这一点关系极重要，有许多问题即从此发生，也有几多问题却因此而获得了解答。日本从唐代携去的琵琶，保存在奈良东大寺正仓院者，尚有五具，一具为五弦五柱，即唐人所称的"五弦"，四具皆四弦四柱，即唐人所称的龟兹琵琶或胡琵琶。作者所见敦煌、麦积及新疆等处壁画和石刻图片中的琵

琶都是四弦四柱，虽或弦柱数模糊不可辨，然决非四相十品的多柱制乃显然的。辽东陵壁画亦四弦四柱，又见多种古画，如：《韩熙载夜宴图》、《教舞图》、《宫乐图》、《八十二神仙卷》等等，都是四弦四柱。唐、五代、宋的琵琶止有四弦四柱，乃绝对可信的。

龟兹琵琶止有四柱，此事至近代始渐明了，日本所藏的唐器，前代人固不易得知，敦煌等处的壁画和石刻，其时尚未发见，古画中的形制，又不为人所注意，即使觉察，也不为一个问题看待。一般古画收藏家又重在艺术欣赏，不在考据制度文物；既使研究古乐的人，也未必注意及此，所以古籍中未见有人说及唐琵琶为四弦四柱者。《新唐书》卷二百二十二下骠传有云：

> 有独弦匏琴，张弦无轸，以弦系顶，有四柱，如龟兹琵琶。

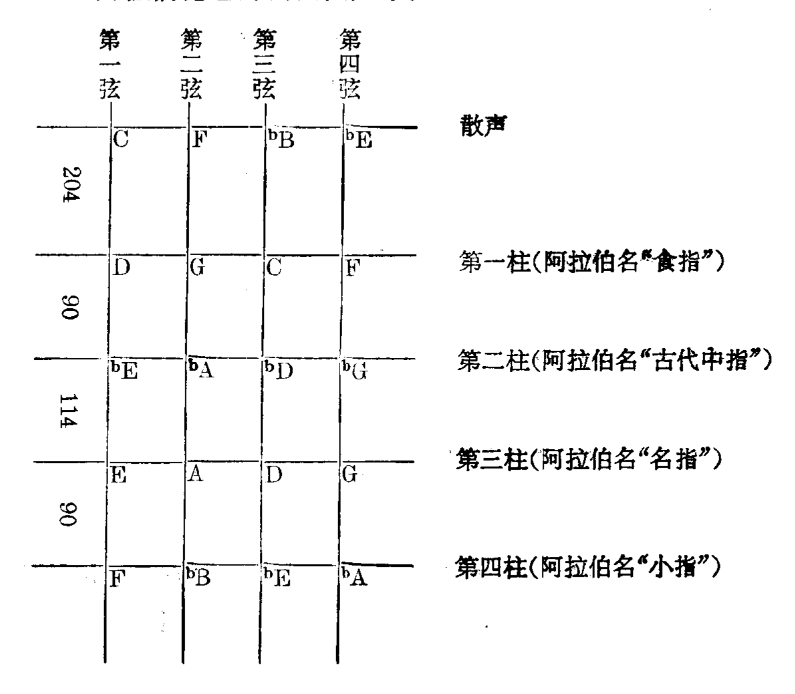
这恐怕是古籍中明白记载龟兹琵琶为四柱的唯一资料了。凌廷堪与陈澧等都未注意到《骠传》中的话，"见其所见，不见其所不见，视其所视，而遗其所不视。(《列子·说符篇》语）这不独学问家为然。

§129 原则性基本性的调弦法

王光祈《中国音乐史》上册 110—121 页说到琵琶的柱制，其大意为：苏祗婆来自西域，而当时的西域音乐，又在阿拉伯、波斯音乐文化势力之下，故吾人可以推定苏祗婆所用者，当与阿拉伯琵琶相同。阿拉伯琵琶名为"阿五德"，其义为龟壳，盖言其象形。这琵琶四弦四柱，至十世纪五十年代稍前，始增为五弦，时当中国五代的末年。这琵琶的定弦法，日本至

今犹谨守之云云。(按即盘涉调调弦法)。

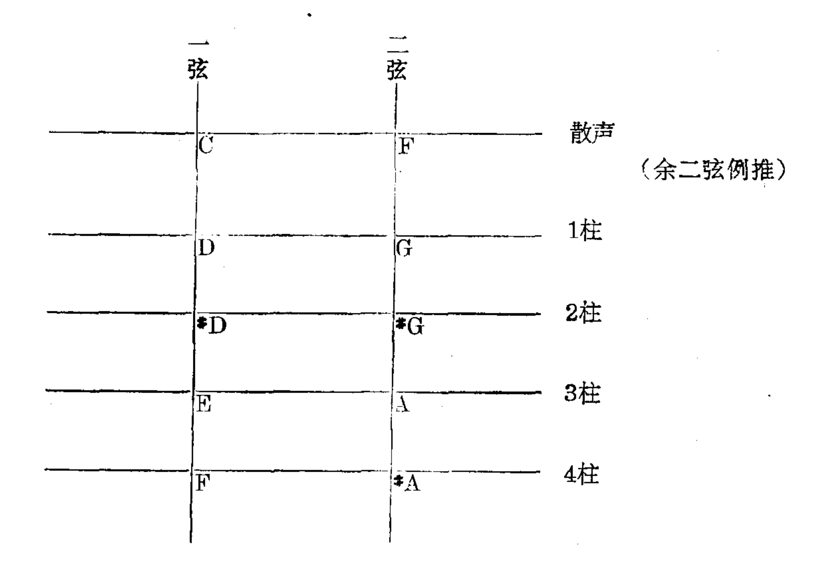
阿拉伯琵琶的调弦法如下：



林书181页亦称：

> 盘涉调调弦法与阿拉伯琵琶是完全同式，这是不足惊异的。因为这种调弦法怕是随着四柱琵琶一道由伊朗人传到东方来的。

惟日本琵琶的第二柱较阿拉伯稍低，阿拉伯琵琶第二柱上下两音的音分值为90:114，日本适相倒置，为114:90。这在调弦法上尚还是一个小问题。从大体上说：阿拉伯琵琶与日本琵琶，其调弦法是相同的。据英国学者爱理斯的考察(见王书上册115—116页)，日本琵琶第一弦上的四音为：



这阿拉伯琵琶调弦法也是历行鳞次法则的，即§136中的盘涉调调弦法。自琵琶原产地的阿拉伯、而波斯、而印度、而龟兹、而中国、而日本，东西数万里，历世不知若干年，其式不变，于此亦可见得它的原始性和基本性了。

盘涉调以外的四式，其三四两弦亦往往保持这法则，而其第二弦必变，有比首弦高二律者，如双调是，有高三律者，如黄钟调是，平调则高七律，故首弦末柱声不能与次弦散声相接。越调则第三弦不依这原则，都属变格。然而三弦中至少有两弦还是保守此项法则的。

§130 转调的限制

琵琶四柱得四律四声，第一柱距山口二律，故一弦亘六律而得五声。散声和第一柱间有一空律，不能得声，且四弦皆

然,即此一点，使得转调上大受限制。何况柱数少而音域窄，如若两种调子的律度相差较大,便不能合用一种调弦法。例如越调和大石调同是商调,仅差二律,但各有一调弦法；大石调和双调仅差三律,又各有一调弦法,倘再高至歇指调，比双调又高四律,则不能合用一调弦法,这是可以肯定的。隋唐时究有多少调弦法,今不可考。惟自改用多柱制后,调弦法宜可减少;音域既扩大,空律又没有了,不论何调,都可随意旋转。在四柱琵琶上不能不用随调音阶者，在多柱琵琶上可用任何调式的固定音阶了。这样，于旋宫转调上大有帮助。所以琵琶的改制,对于旋宫转调一事也是有利的。

§131 日本所传调弦法上的律

在研究调弦法之前,有一点先须阐明者,调弦法所记的律是什么律？林书称:"此为日本现代所用的律",现代所用的律比唐代的律高低如何？则可用比勘方法以得到它。日本以壹越为律首,等于中国的黄钟(日本雅俗乐律稍有高低，这且勿论),壹越即越调,落调在 ni,顺次而下,为平调、双调、黄钟、盘涉四律,恰与平调、双调、黄钟、盘涉四调相当,而盘涉正当 pa 声,尤足证明没有错误,可知这样的对照是正确的,高度是否相同,暂且可以不论。这对照时所当的中国律,应当是铁尺下徵或魏延陵律下徵，决不是张文收律。因为越调落调在黄钟，起均在无射，正和铁尺相合。其在张文收律则为黄钟商,起均是黄钟,落调是太簇了,故知非是。何以知是下徵呢？则因盘涉当 pa,且以盘涉为羽调,则其宫调不能不是 ni,其为下徵无疑,如为正声,则盘涉是角调。于此有须注意者：日本

这五律都从落调，不从起均，所以“越调”虽属商调，却把它当作黄钟，当作宫声，因为这是以宫为商的调，换言之，调首虽是宫，而调法是商，仅把它作为宫声，并没有作为宫调。而且只作为律名，不作为调名了。

因为这五律是合铁尺或魏延陵律的下徵，不是张文收律，故尔可以想象日本十二律的产生，可能在仲满、兴能、橘免势、空海等人归国之后，其时正用魏延陵律。据说：开元天宝时期尚用中国十二律，则日本律的产生时期将为中晚唐，也许已到宋代了。林书170页说：

> 中国十二律之智识，至迟由隋唐代的中、日直接交通早就该传到了日本，奈良朝时代（其盛期与盛唐代同时）的音乐恐怕是沿用着中国律名的。不知何时产出了今日所见的这样为日本所独有的律名。

看了五调调弦法中所注的律字，使人有“不纯”的感觉，如平调用太，双调用仲，黄钟用林，这都是以下徵律为调首，合。壹越用林，盘涉用姑，这又以正声律为调首了。唐乐以越调为无射商，落调在黄钟，以盘涉为黄钟羽，落调在南吕，今以林钟和姑洗为调首，有误从正声之嫌，如若越调以黄钟起，般涉以南吕起，即都从第二弦散声起宫，固未尝不可，但越调的最高音将仅至清宫为止，般涉的最高音仅至清商为止，而且都有浊音，低至下徵，如此，两调的乐曲，都有低沉的感觉，不知是否有误，这是一疑问。如若从下徵，以林钟为宫，则此两调调弦法图上的音位，将如括号中所标示者，见下节越调调弦法及般涉调调弦法图。

	ni		sa			ga		ma		pa			
正声	(林)	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	(姑)	仲	蕤	林
下徵	黄	大	(太)	夹	姑	(仲)	蕤	(林)	夷	南	无	应	黄
	越调		平调			双调		黄钟		般涉			

§132 越调调弦法

各调调弦法中对于四弦的音位如此布置，当然有它的必要和理由。又不言可知某调调弦法必依某调的调式和高度去安排的。我们可将各调调弦法比较，看这中间是否有什么法则可寻，这种法则也许很有价值，正待我人去发掘。

越调的均调名为无射商(魏延陵律下徵，下各节同)，以无射为均，以无射的商声黄钟为调，落调在 ni，这是以宫为商的调。下徵的商调，为正声的羽调，实为羽调调法。

	ni		sa		ri	ga		ma		pa		dha	ni
无射均	黄		太		姑	仲		林		南	无		黄
无射商(越调)	宫		商	清商	(角)	清角	(变徵)	徵		羽	清羽	(变宫)	宫

表中加〇者，此调不用此声，例如越调就正声说是羽调，依法不用角声和二变，以清商为角，以清角、清羽为二变。在下图中则加〇以别之。图中加“|”者，为此处当空律，无此声。以下各表各图概仿此。

越调（无射商）调弦法

	林 徵 宫	黄 宫 清角 变徵	太 商 徵 清商 清徵	林 徵 宫
	南 羽 商	太 商 徵	姑 （角） 羽	[illegible] 羽 商
	无 清羽 清商	夹 清商 清徵	仲 清角 清羽	无 清羽 清商
	应 （变宫）（角）	姑 （角） 羽	蕤 （变徵）（变宫）	应 （变宫）（角）
	黄 宫 清角	仲 清角 清羽	林 徵 宫	黄 宫 清角

图中清商、清角、清羽全，第三弦虽缺一清商，然有第二弦可用，无碍。如从下徵（各音位以黑体字为准），则第二、第三弦所缺者都是不用的音，尤见合式。

§133 平调、大食调调弦法

平调是羽调，大石调是商调，下徵之羽是正声之角，下徵之商是正声之羽，角调音阶有四清声，羽调音阶有三清声；又中吕之羽太簇，黄钟之商亦太簇，落调都是 sa，高度亦同，故大石调可与平调合用一调弦法。

	ni		sa		ri	ga		ma		pa		dha	ni
仲吕均	黄		太		姑	仲		林		南		应	黄
仲吕羽（平调）	清羽	〔变宫〕	宫		商	清商	〔角〕	清角	〔变徵〕	徵	清徵	〔羽〕	清羽

**平调（仲吕羽）
大食调（黄钟商）　调弦法**

	太 宫	南 徵 清徵	太 宫	林 清角 变徵
	姑 商	应 羽	姑 商	南 徵
	仲 清商	黄 清羽	仲 清商	无 清徵
	蕤 〔角〕	大 〔变宫〕	蕤 〔角〕	应 〔羽〕
	林 清角	太 宫	林 清角	黄 清羽

上图第二弦缺一清徵，似乎美中不足，第四弦的清徵，已高八度。

§134 双调调弦法

双调是夹钟商，应为羽调音阶，有三清声，不用角和二变。

	ni		sa		ri		ga	ma		pa		dha	ni
夹钟均	黄		太	夹			仲	林		南	无		黄
夹钟商（双调）	徵		羽	清羽	〔变宫〕		宫	商	清商	〔角〕	清角	〔变徵〕	徵

双调（夹钟商）调弦法

	仲 宫	林 商 清商	黄 徵	仲 宫
	林 商	南 〔角〕	太 羽	林 商
	夷 清商	无 清角	夹 清羽	夷 清商
	南 〔角〕	应 〔变徵〕	姑 〔变宫〕	南 〔角〕
	无 清角	黄 徵	仲 宫	无 清角

上图中第二弦缺一清商，有第一弦可用，无碍。

§135 黄钟调调弦法

黄钟调为无射羽，应为角调音阶。

	ni		sa		ri	ga		ma		pa		dha	ni
无射均	黄		太		姑	仲		林		南	无		黄
无射羽（黄钟调）	清角	〔变徵〕	徵	清徵	〔羽〕	清羽	〔变宫〕	宫		商	清商	〔角〕	清角

黄钟调（无射羽）调弦法

	林 宫	无 清商 |角	太 徵 |清徵	林 宫
	南 商	黄 清角	姑 羽	南 商
	无 清商	大 〔变徵〕	仲 清羽	无 清商
	应 〔角〕	太 徵	蕤 〔变宫〕	应 〔角〕
	黄 清角	夹 清徵	林 宫	黄 清角

上图中第三弦缺一清徵，有第二弦可用，无碍。

§136 般涉调调弦法

般涉调为黄钟羽，应为角调音阶。日名盘涉调调弦法。

	ni		sa		ri	ga		ma			pa	dha	ni
黄钟均	黄		太		姑		蕤	林			南	应	黄
黄钟羽（般涉调）	清商	〔角〕	清角	〔变徵〕	徵	清徵	〔羽〕	清羽	〔变宫〕		宫	商	清商

般涉调（黄钟羽）调弦法

	姑 徵 宫 清徵	南 宫 清角 变徵	太 清角 清羽 变徵 变宫	林 清羽 清商 变宫 角
	蕤 〔羽〕 商	应 商 徵	姑 徵 宫	南 宫 清角
	林 清羽 清商	黄 清商 清徵	仲 清徵	无
	[illegible] 〔变宫〕 〔角〕	大 〔角〕 〔羽〕	蕤 〔羽〕 商	应 商 徵
	南 宫 清角	太 清角 清羽	林 清羽 清商	黄 清商 清徵

上图中第一弦缺一清徵，这是浊音，不常用，或可无碍。如从下徵（以黑体字为准），则空律处尽是不用的字，似乎更为合式。

§137 经济原则

从上各图中可见调弦法的设计，很是经济，因四弦四柱，仅得二十声，去其复叠，止十七八声，故音位的支配，须力求经济。调弦法的设计，必须满足此项要求，所以把不用的音（闰律）支配在山口下空律处，这也是一种经济办法。又般涉调首弦，如从正声注音位，则首弦空律处缺一清徵声，如从下徵，则一字不缺，恰到好处。

§138 调弦法中的几点法则

综合五调调弦法观之，可得下列几点法则：

（1）原则上用鳞次法则，般涉调四弦完全照此定音，其余四式，亦仅第二、第三弦略有改变，其他几弦依旧保持此项法则。

（2）如将越调和般涉调的定音也从下徵去看，则各式上的宫声，都落在首弦散声上。这样，可以把音域扩大到极度。以《白石道人歌曲》谱为例，谱中以"合"字为最低，"合"以下便没有谱字，过此即不用。如若将二弦散声起宫，则音位不免有虚设，便不经济。

（3）固定以首弦起宫，且用鳞次法则，于是各弦的音位亦大致可以固定，如散声多为宫、徵，食指多为商、羽，中指几尽是清声，无名指几不用，小指又多清声，这样就容易记忆，对各调调弦法只须记它的特点便行了。

（4）不用的闰律常支配在空律处，俾可安排更多的音位，

这也是一种经济办法。

(5) 照琵琶原产地阿拉伯人对于柱的称呼法，可知将四柱严格分给四指，指各专司一柱，不相逾越。据说，起先没有中指一柱，这是后来所加的；在调弦法中尚可约略见到一些痕迹，即凡中指一柱，尽是清声，惟黄钟调调弦法为一变徵声，然而此声不用。小指也多清声，仅次于中指，无名指最空闲，几乎尽是闰律，六调五式中用到的只有二声而已。这些都是不成文的法则。

(6) 散声上多支配正声，可知散声用得很多，间有清声，绝无二变。

(7) 食指是最繁重的一指，其重要性和散声不相上下，支配着的，都是各调中主要的几声。

起初很怀疑黄钟调第二弦有误，似乎可以升高二律为黄钟，或降低一律为南吕，于是，散声为正声，中指为清声，无名指为闰律，第二、第三弦也符合鳞次法则，如此更为合式，后知林、黄、太、林乃越调调弦法，林、南、太、林，即合四尺合，乃童斐书中所称的正宫变调。如若把它作为黄钟调调弦法亦不适用，因其缺一清徵声，此声在角调实为必需。比较上仍以原式为最妥贴。乃知古人成法，从千锤百炼中得来，未可贸然改弦更张的。

§139 调弦法中应有一基本的总式

上五种调弦法，仅足以奏六调，六调以外便不适用。照此比例推算，二十八调须有二十三种调弦法然后足用，这不免太

多了，习琵琶者势难悉记。因是想到当时应有一种许多调子可以合用的一个总式，在这总式上可以转各调，虽未必各调全部适用，大体上是可以勉强通用的。这和上举五式并不抵触，有专式当然用专式，没有专式则用总式，如有一二声不妥，则有"手法"以补救它。

上五式之所以不能通转各调者，其故为：

（1）四弦不是历行鳞次法则，音位不固定，通转各调时易致错误，而且调法多不合，很多缺声。

（2）般涉调虽历行鳞次法则，但因这是角调，多用清声，在散声上也有二清声，转调便不合用。

（3）平调第一、第二弦不衔接，因有缺声而不能转调。越调、双调、黄钟调则有两弦复叠过甚，音域狭小，不宜转调。

（4）除般涉调外，四弦中必有两弦同声（多为一、四两弦，或为一、三），因此在散声上四声不全。虽有宫弦，而商、角、羽三弦多缺，尤其角、羽二弦，完全绝迹，便不易转角羽之调。印度虽无角调，其在中国，实属必需。

（5）徵弦甚多而无所用，因调法上不合用，故未可以作徵调曲。

理想中的总式，必须具备下列诸条件：

1．历行鳞次法则，则各弦音位都有固定，转调时便于按索。

2．四散声应为宫、商、角、羽，这样才可以一弦为一旦，而通转七调，如此最合理想，转调时亦最便利。

3．理想中应为中国的"宫"调调弦法，能如此，则旋宫转调时更为方便。

4. 最好于首弦起宫，则音域大而利于运转。

§140 道调宫调弦法的"还原"

根据上述各条件，则此理想中的总式，将非"道调宫"调弦法莫属。道调宫是铁尺下徵的仲吕宫，是正声的黄钟宫。依理而论，应有此调弦法，印度乐律虽不重视这黄钟宫，然在中国固有的琵琶上，不会没有此项调弦法的。唐高宗命乐工制道调以祀老子。玄宗又命贺知章、司马承祯等大制道曲，《唐会要》也著录了不少道调宫的乐曲，可惜这调弦法已失传了。然而我们未尝不可以利用已知的若干法则，把它"还原" 出来（"还原"二字借用古生物学名辞）。上举双调，虽落调于仲吕，然为羽调音阶，又其四散声为宫、商、徵、宫，便不适用。道调宫为中外同有的一个乐调，其中《钦明引》为《舍佛儿胡歌》的改名，《宝轮光》为《俱伦仆》的改名，《紫云腾》为《色俱腾》的改名，《山剛》疑亦外来乐曲，因改名《神仙》。唐代既盛行道调法曲，高宗所制的道调，可能即用道调宫。所以道调这一个宫调，不仅外来乐曲较多用它，在唐代因崇奉道家关系，更其成为繁用的一个调，其在琵琶上理应有一个特定的调弦法，以利演奏，这许多本宫调中的乐曲，这是当然的，而且是必需的。兹拟一还原图如下：

	ni		sa		ri	ga		ma		pa		dha	ni
黄钟均	黄		太		姑	(仲)	蕤	林		南		应	黄
仲吕宫 （道调宫）	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵

道调宫调弦法还原图(1)

	仲 宫	无 清角 变徵	夹 清羽 变宫	夷 清商 角
	林 商	黄 徵	仲 宫	无
	夷	大	蕤	应 变徵
	南 角	太 羽	林 商	黄 徵
	无	夹	夷	大

一看这还原图(1),使人大失所望,四弦中清声占其三,缺了角声和二变,可知不合用。但是,这三个清声恰为商、角、羽,然则何不把四弦一体降低一律,于是这四弦为姑南太林,便得还原图(2)如下:

姑南太林,这不是般涉调调弦法吗?曰:无碍。般涉调以第二弦起宫,此以首弦起宫,同律不同声,故其音位全然不同。惟首弦散声非宫声而为变宫,这是唯一的缺点,其他三弦为商、角、羽三声,甚合理想。且有增四度变徵声,合乎“宫”调音阶。四弦历行鳞次法则,首弦得三正声,以下三弦各得四正声,整齐可观。上述五缺点,无一存在,所希望的四条件,全部具备,确是合乎理想的一个调弦法。

这姑南太林为铁尺下徵之律,下徵的姑洗为正声的应钟,以正声来说,这四律为:应、姑、南、太,兹更作一图(3)(应姑

道调宫调弦法还原图(2)

	姑 变宫 宫	南 角	太 羽	林 商
	蕤	应 变徵	姑 变宫	南 角
	林 商	黄 徵	仲 宫	无
	夷	大	蕤	应 变徵
	南 角	太 羽	林 商	黄 徵

道调宫调弦法还原图(3)

	应 变宫 宫	姑 角	南 羽	太 商
	大	蕤 变徵	应 变宫	姑 角
	太 商	林 徵	黄 宫	仲
	夹	夷	大	蕤 变徵
	姑 角	南 羽	太 商	林 徵

南太四律谱字为一工四尺，一字当用推弦法作上字。)

定弦法相同，高度也相同，名为二法，实同一式，以首弦散声为姑洗，为下徵，这是般涉调调弦法，以首弦散声为应钟，为浊变宫，则是道调宫调弦法。

这应当是唐代琵琶调弦法中一个总式，是一个基本法式，各式都由此化出。式同而声与律不同，故不能认为即般涉调调弦法，也不能认为两调合用一式，其间自有区别，这与平调和大食调合用一式者有异。

于此可以提出三点证据，以证明这调弦法的真实性与正确性：

(1) 证明第四弦确然是商弦。白居易琵琶诗云：

赖是心无惆怅事，不然争奈子弦声。

子弦即小弦，即第四弦。古五行家说：商于五行为金，于方位为西，于四时为秋，古人对于这几个名辞都赋予萧瑟、悲凉、凄怆、肃杀的意味。宋玉《九辩》也说："悲哉，秋之为气也！"乐天诗意盖取此。因为子弦是商弦，故白诗云云，否则，四条弦上都可以发为哀怨之声，何必定说是子弦呢？可证当时琵琶通用的调弦法其第四弦确然是商弦，与还原图合。在日传五式中，根本没有第四弦为商弦的，于此益可以证明这还原图确有其真实性。

(2) 证明四弦为商，联带证明其它三弦必然为宫、角、羽。在§146所举张祜五弦诗中可以征信五弦琵琶的第五弦为徵弦，五弦徵，则四弦必然为商，四弦商，则其他三弦必然为宫、角、羽。

(3) 在§147"商角同用，宫逐羽音"一节文字中证明调弦法的第二弦第二柱为徵声，在这还原图中，确然是徵声，二柱

为徵，则散声必为角，二弦角，则其他三弦为宫、羽、商，又是必然的。于此又得证明：甚至弦上个别的音位都属信而有征，则其整体岂能还有不合之理？

或人以为首弦为应钟变宫，终是一缺点，何不变通一下改为黄钟宫？曰：不能。①阿拉伯的基本式是四弦厉行鳞次法则的，其首弦未尝独异（见下）。②从贺序元诗中得知当时习用的一个调弦法是没有黄钟的（见下）。③如果改为黄钟，在转作徵调时此弦将非角弦，与"商角同用，宫逐羽音"之说不合，可知唐人未尝改作（阅 §147 四弦琵琶作徵调图）。故从事实上证明，此弦定是应钟，不当改为黄钟。

§141 原是阿拉伯琵琶的基本式

王光祈《中国音乐史》上册 117 页述阿拉伯琵琶的调弦法有"四尺合上"，这与还原图同式，惟高度不同，108 页又有"姑南太林"一式，这与还原图完全符合了。王书另举一式为 CFB^bE（按王书之 B 为德文，实为英文之 ^bB）。三式的高度或有不同，而其四弦厉行鳞次法则，这是完全相同的。王书在上举三式中都未说明这是般涉调的专式，可知定是总式，是一般性的一个常用的基本式，如果谓为可以转一切的调，或不免夸大，谓为可以适用于许多调子，乃是可以确信的。

调弦法中应有一通用的总式，已不可否认，尤其是中国乐调，用总式最为相宜。

§142 一弦一旦通盘转调的法则

于此，又得一坚确的证明，即一弦一旦，四弦四旦，通盘转调的法则。各弦散声，即四旦的黄钟宫声，这总式的四弦为宫角羽商，即宫角羽商四旦的黄钟宫声。陈澧凭《琵琶录》四声七运的暗示，更结合琴弦的次序，以为唐琵琶四弦为宫商角羽，这是没有深入研究调弦法的构造法则而发生的错误，然而一弦一旦、以四旦转二十八调的原则是绝对正确的，所错者其次序而已。

在这总式上，以二弦散声角作宫，可以转角调，三弦散声羽作宫，可以转羽调，四弦散声商作宫，可以转商调，更推想：假使增为五弦，则以五弦散声徵作宫，便可以转徵调了。这种想法，已得到两点坚强的证据：

（1）般涉调便是把总式的二弦角声作宫起调的，因般涉调实为角调，这第二弦正是角弦。

（2）五弦之所以可弹徵调，正因为第五弦是徵弦，又是铁一般的事实（说详下）。

所以，凌、陈二氏一弦转七调之说，其原则是绝对可以成立的，惟主论未臻完善，应加修正而已。凌书卷一有云：

> 琵琶四弦，故燕乐但有宫商角羽四均，第一弦最大，故以为宫声之均，一均分为七调，四均故二十八调也。

林书125页驳之云：

> 唐代的琵琶以四弦四柱为最普通。凌廷堪等昧于此，建立出“一弦具七调”之说，这是与当时的琵琶制不能相容的谬说。

林氏所指，当兼有陈澧在内，但其说实有误会，凌氏但云：一均分七调，第一弦为宫声之均，并未说定七调“具”于一弦；“一弦具七调”乃林氏对于凌书的歪曲。一弦具七调，在四柱制琵琶上当然办不到，现代四相十品的琵琶何尝办得到。然而于此弦起宫，顺次转至他弦，以完成七调，这又为什么不可以？（所以要厉行鳞次制，不至有缺声，而后可以通转各调。）

陈澧也说：

> 二十八调之四均，实为宫商角羽，其四均之第一声皆名黄钟。（《声律通考》序）

卷六又说：

> 凡每弦第一声皆为本弦之黄钟。

卷四又说：

> 琵琶四弦，而有十二均者，以一弦兼三均也，第一弦慢则为黄钟，稍紧则为大吕，又紧则为太簇；第二弦慢则为夹钟，稍紧则为姑洗，又紧则为仲吕；第三弦慢则为蕤宾，稍紧则为林钟，又紧则为夷则；第四弦慢则为南吕，稍紧则为无射，又紧则为应钟。

这都是一弦一旦，四弦四旦之意。每弦第一声皆为本弦之黄钟者，谓本均七调的运转，由此发轫，其次序即《乐府杂录》的七运。事实上以一弦奏一调犹感不足，遑论七调。般涉调便是以角弦为本弦的黄钟而成调的最好的例证，又何尝限于一弦？一弦不足，尽可转至他弦，这是显然的事实。由一调转至七调，由此弦转至彼弦，清浊循环，周而复始，高度不合，可以把弦的缓急去调整它，这就是《新唐书》所说的：“皆从浊至清，迭更其声”之意。林氏狃于六调五式之皆为专用，又鉴于一弦止有四柱的限制，以为凌、陈二家皆谬说，这无异根本否定唐

代琵琶有转调的事实，所见未免不广。《隋书》卷四十三"万宝常传"云："炀帝将幸江都，令言（隋乐人，姓王）之子尝从，于户外弹胡琵琶，作翻调安公子曲。"《乐府杂录》及《琵琶录》纪康昆仑弹一曲新翻羽调《绿要》，段师善本亦弹此曲兼移在枫香调中，一为翻调，一为新翻，一为移在，这都是在琵琶上转调而且是临时转调最鲜明的事例，林氏何以不察呢？段师移在枫香调中，可知他万万来不及临时特创一个调弦法的。

凌氏等不知唐琵琶为四弦四柱，毫不足怪，且极当原谅，他们为时代所限，无可责备。凌氏之说，亦自有其依据，四声七运，便是一均转七调的权舆。《杂录》不误，则凌说亦不误。《杂录》的七运，便是通盘转调法，所谓某弦，即指某旦的宫弦。宫弦既定，七调便可按律运转，一弦不足，继以他弦，这便是一弦一旦，四弦四旦，通盘转调的法则。

§143 《乐府杂录》四声七运概释

《杂录》"别乐识五音轮二十八调图"中详纪四声七运二十八调之名，已见前§105，兹不复引。《杂录》中的四声即四旦，亦即琵琶上的四弦，从各弦上依次转出七调，这便是七运。首转者为第一运，第一运为弦上第一声（指总式而言），即本弦的黄钟宫声。第二声为第二运，即本运的黄钟宫声，依此例推，至第七运而一旦全。凡第一运之调，必落于本弦的黄钟，即陈澧"每弦第一声皆本弦黄钟"说之所本。例如：平声羽七调，第一运为中吕调；中吕调为夹钟羽，夹钟之羽黄钟，故列为七羽之首，为本旦的第一运，表示七羽于此起始转调。第二运为正平调，正平调为仲吕羽，仲吕之羽太簇，太簇为第二运正平调

的黄钟。七调自黄钟、太簇、姑洗、仲吕、林钟、南吕，依次至无射。宫七调第一运正宫，黄钟也；第二运高宫，大吕也；大吕为第二运高宫之黄钟，七调自黄钟、大吕、夹钟、仲吕、林钟、夷则，依次至无射。商七调第一运越调，黄钟也；第二运大石，太簇也，七调自黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、南吕，依次至无射。角七调调名从商调，故亦不起于黄钟而起自太簇，这是错误的，它的次序为太簇、姑洗、仲吕、林钟、南吕、应钟、黄钟。论理应以林钟角为第一运，黄钟，越角为第二运，太簇，才合。四弦的散声，即四旦的黄钟宫声，于此首先立调，这是第一运，其余依次而下。

《杂录》中商羽二旦的第二运皆为太簇，（角调如以黄钟为第一运，则第二运也是太簇。）独宫旦的第二运为大吕，试阅还原图(3)，首弦第一柱正是大吕，这不太巧太妙了么？这也就是说：四弦音位的布置与《杂录》中四声七运的律完全符合，如此凑巧，这是很有趣味的问题。有一事不可误会者，这四声七运的律，都是落调，决不是"均"，所以四旦七调所得的律，各不相同，除宫旦外，商、角、羽三旦的七律，都不是黄、大、夹、仲、林、夷、无七均。宫声的所以相同，因均与调合一之故。均虽同而落调不同，四旦各异其律，如果把四旦的七律各齐其调首而排列起来，七宫以黄起，七商以太起，七角以姑起，七羽以南起，则其律间的疏密情形，又互相一致了。七商为夹钟均七律，七角为仲吕均七律，七羽为无射均七律，与七宫为大吕均七律其关系完全相同。太、姑、南者，商、角、羽三旦的黄钟也。

四声七调表

七宫：黄大——夹——仲——林夷——无

七商：太夹——仲——林——南无——黄

七角：姑仲——林——南——应黄——太

七羽：南无——黄——太——姑仲——林

清钱熙祚跋《乐府杂录》云："宫商羽七运，皆起黄钟，则七闰宫当首高大石角，今以越角为首，亦传写之讹。"按：钱说非也，《杂录》的次序固误，钱跋亦未尝是，其误在误以黄钟为"均"，不知《杂录》乃以黄钟为"调"。且钱氏所谓高大石角，亦非黄钟均，实为大吕均，此其误之中又有误也。七角以黄钟为均者系大石角，以黄钟为调者唯林钟角（商角），故角旦七运当以林钟角为首。《新唐志》以大食角为首，亦非。大石角以黄钟为均，非以黄钟为调。可知七运之说，古来索解者寡，以林谦三之通达，犹以为"不明了"，此"概释"一文所以不可不作也。

陈暘《乐书》卷一百五十七"曲调下"有云：

> 俗乐之调有：七宫、七商、七角、七羽，合二十八调，而无徵调也。（按《乐书》原文，此下详列七宫、七商、七角、七羽凡二十八调之名，详见§124，兹从略。）凡此俗乐异名，实胡部所呼也。然执一器翻曲，轮七调传声，致宫徵相疏，五声不备，是谓郑、卫之音。

书中之"轮"字，即翻调、转调之意。轮七调，即七运，四声故轮二十八调也。执一器云者，非多器之谓，晋荀勖以十二笛配十二律，唐有银字管、中管等，因管笛不能任意奏出所欲得之声，故转调时须以多管行之，（后亦渐变而为一器轮七调，此乃另一问题。）琵琶不然，一柱一律，弥适于用，虽亦可以改弦移柱，然而可以一器翻七调，则是事实，无可否认者也，参阅§105。

王念孙《读书杂志》余编上"木大不材"（《庄子·山木篇》）条云：

> 《周官·大司徒》："周知九州之地域，广轮之数。"《士

丧礼记》“广尺、轮二尺”，郑注并曰：“轮，从（按：从，即纵横之纵）也。”轮与运，声近而义同。广轮，即广运也。可知轮与运，义同。

四声二十八调落调表（表 13）

七　宫	黄 正宫	大 高宫		夹 中吕宫		仲 道调宫		林 南吕调	夷 仙吕宫		无 黄钟宫	
七　商	黄 越调		太 大石	夹 高大石		仲 双调		林 小石		南 歇指	无 林钟商	
七　角	黄 林钟角		太 越角		姑 大石角	仲 高大石角		林 双角		南 小石角		应 歇指角
七　羽	黄 中吕调		太 平调		姑 高平调	仲 仙吕调		林 黄钟调		南 般涉调	无 高般涉调	

四声二十八调齐其以黄钟为调者而排列如上表，与《杂录》中七运的次序完全相同（《杂录》七角差一调，说已见前），七运如果不为转调，则将成为不可思议的东西了。

林书 116 页说：

> 凌廷堪不明唐琵琶之真相，为唐段安节《琵琶录》之不明了的琵琶七运之记载与《辽史》之四旦说所惑。

四声七运难道真是“不明了”的神秘之物吗？不去探索整理耳，一经探索，便可了如指掌，其中错误亦立见。凌廷堪确有

所悟入，惟失之粗略，其原则是不错的，说理未能精到而已。

宫商角羽四弦，林氏未尝见过，他所见的六调五式，都没有这四弦，般涉调调弦法又只作专式，因此亦未见到。凌、陈二家则于《琵琶录》见之，惜所见犹未真切，且以为四弦的次序是宫商角羽，不知琵琶上实际所定的弦乃宫角羽商，声同而次序不同，这是他们所不及料的。

§144 调弦法究有多少？

二十八调究竟要多少调弦法？换一句话说：哪几个调可以合用一式，然后可以知道至少要几式。两调合用的例，已见于平调和大食调，因而知道，凡落调相同的调，高度又相同的，在原则上可以合用，与是否同旦则无关。依此原则立一表如下：

落	调	ni		sa		ri	ga	ma		pa		dha
七	宫	正宫	高宫		中吕宫		道调宫	南吕宫	仙吕宫		黄钟宫	
七	商	越调		大石	高大石		双调	小石调		歇指调	林钟商	
七	角	林钟角		越角		大石角	高大石角	双角		小石角		歇指角
七	羽	中吕调		平调		高平调	仙吕调	黄钟调		般涉调	高般涉调	

上表中凡同在直行之调，落调都同，宜可合用一式，至多稍加修改，便可应用。表中平调和大石调在同一直行，可验。表中可合之调为：

越调　正宫　林钟角　中吕调

大石　平调　越角

双调　道调宫　高大石角　仙吕调

黄钟调　南吕宫　小石　双角

般涉调　歇指调　小石角

（划——者，其调弦法尚存）

上五种调弦法可合用十八调，其余十调须别有六式。如此，则调弦法的总数应为十一式。再想到道调宫与般涉调同式，这二调既非同旦，亦非同调，同律而不同声，仅仅因为同律关系，调弦法又相同了，于是凡同律不同声之调，似乎都可合用，则其总数又将减少。然而依表，双调应当可以和道调宫合用，而事实则否。试将二式比较，则知双调的第二弦已变，三四两弦随之俱变，加之道调宫的四条弦都经移下一律，故其散声全部不同了。因这二调不能合用之故，其总数也许不止十一式。但高宫、仙吕宫、歇指角三调未必各立专式，（这三调无一与之同调者）。甚至中吕宫与高大石调，大石角与高平调，亦未必都有专式，尤其是大石角与高平调，极应当用总式，因为它一为角调，一为羽调，与般涉调的情况正复相同。所以事实上或可不超过十一式。这都是推论，实际如何，已不可晓。

有了总式，除六调外，其余十八调，都可用总式，不必再立许多专式了。以印度乐调言，ri dha 不为调，则大石角、高平、歇指角三调理无专式，凡落空律之调，如高宫、中吕宫、高大

石、仙吕宫、黄钟宫、林钟商、高般涉诸调，也不会有调弦法。而印度常用的 ni sa ga ma pa 五声之调，其调弦法至今犹存，如此说来，印度传来的调弦法，也许原止五式，道调宫调弦法即为此五式之一，这是一个总式，同时又为道调宫和般涉调的专式，故式有五而通用之调有七，或为十八。此事在阿拉伯、印度或许已经如此，不待到中国而后然。这五种调弦法，日本已全部传去，并无遗漏失传等情。

田边尚雄《中国音乐史》205 页称：

> 当时传至日本之唐乐甚多，今尚包容于壹越调、平调、双调、黄钟调、盘涉调、大食调六调之中。

林书中并开列许多乐曲名，所属之调有九，除上举六调外，余为沙陀调、乞食调、水调三调。按沙陀调与越调同是 ni 调，水调与般涉调同是 pa 调，表中都在同一直行。乞食调如果确定为小石调，则可用黄钟调调弦法，或用大石调调弦法。日本所传唐乐虽多，而宫调只有九个，在琵琶上演奏起来，不出这五种调弦法之外，即不外 ni sa ga ma pa 五声之调。日本所传、所存调弦法所以为此五式者，其故当可想而知了。

林书 181 页注一说：

> 陈氏（澧）以为琵琶调弦限于二法，实是误谬，日本所传尚别有三法，古时当更多。

按：三法云者，谓于陈氏二法之外尚有三法，非于林氏五法之外别有三法也，未可误会。"古时当更多"云者，系想象之辞，未有根据。若谓多一道调宫调弦法，亦即总式，这是可能的，因其与般涉调同式，在当时行用的时候，则知是总式或道调宫专式，及其不用，则但知为般涉调专式了，这是合乎情理的推测。

于此，可作一结论：

唐代琵琶调弦法，似原本止有五式，总式兼专式一，专式四。这总式是原始的、又是基本的一种弦式，可以通用于许多调子。以首弦散声为应钟、为变宫，于此"推弦"以作黄钟，作宫，这样的用法是总式，同时又作道调宫的专式。以二弦散声为黄钟（实为南吕，羽调以南吕为黄钟），为宫，这是般涉调的专式。一总式兼作二专式，此外四专式则通用五调。是故：论式则为五，论调则为七，（亦可说二十八）。日本所传无道调宫乐曲，亦无五声调以外的乐曲，故不知有总式，亦不知有道调宫专式，但知这是般涉调的专式而已。

五弦弹徵调的秘密

§145 第五弦恰为徵弦

前节已说过，琵琶如增为五弦，则此第五弦为徵弦。试将基本调弦法用鳞次法则再行扩张，由四弦扩张为五弦、六弦、七弦（《旧唐书》卷二十九："五弦琵琶稍小，盖北国所出。七弦郑善子（一作喜子）作，开元中进。六弦史盛作，天宝中进。"可知在唐代已有五、六、七弦的琵琶，不独见于陈暘《乐书》）。五弦琵琶的定弦法，林书 115 页有图，表示日本所传五弦五柱琵琶与四弦四柱琵琶的比较。如下图所示：

	四弦	五弦		
山口	黄	1		
			$\frac{243}{256}$	五弦所设之柱正在空律处
	大	2		
第一柱			$\frac{8}{9}$	
	太	3		
第二柱			$\frac{27}{32}$	
	夹	4		
第三柱			$\frac{64}{81}$	
	姑	5		
第四柱			$\frac{3}{4}$	
	仲			

五弦琵琶所多之一柱，适在山口下空律处，故其调弦法与四弦琵琶完全相同，各弦的音位亦不变。如依觧次法则于道调宫调弦法上增加一弦，则其散声为林钟，恰为徵声。（然林书未尝明白表示五弦之散声为何声何律，惟辗转推求，则知此第五弦为林钟，为徵声，原无二致。）于此可悟五弦（唐人亦简称五弦琵琶为五弦）所以能弹徵调的缘故了。

按：《乐府诗集》卷九十六"五弦弹诗序"引《乐苑》曰："五弦未详所起，形如琵琶。五弦四隔，孤柱一，合散声五，隔声二十，柱声一，总二十六声，随调应律。"所言隔柱情形与日传异，不知何故。

§146　道调宫调弦法的扩张

道调宫调弦法扩张图

（五弦以上的调弦法）

	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	六弦	七弦
	变宫	角	羽	商	徵	宫	清角
增柱	宫						变徵
一柱		变徵	变宫	角	羽	商	徵
二柱	商	徵	宫				
三柱				变徵	变宫	角	羽
四柱	角	羽	商	徵	宫	清角	清羽

扩张的结果，是一幅很整齐美观的图式，第五弦是徵弦，六弦是宫弦，七弦是清角。因增柱故，不再有空律。论理，在这五弦琵琶上不但可以转二十八调，甚至可以转八十四调，所以《乐府杂录》说："琵琶八十四调，方得是五弦五本。"即是说须得五弦五柱的琵琶，然后可弹八十四调。五本之"本"，即作"柱"解。胡彦升《乐律表微》论京房律准有云："准须柱以为本"，可证。因增一柱而首弦得一宫声，尤为得计。

依一弦一旦之说，有了徵弦当然可以作徵调了，所以元稹《五弦弹》诗说：

赵璧五弦弹徵调，徵声巉绝何清峭。

五弦琵琶所以可弹徵调，即因多一徵弦之故，而四弦琵琶不能。四弦琵琶各式调弦法中很多徵声，然因不用鳞次法则，中多缺声，故不可用。凌廷堪虽不明了调弦法的实际情形，然其意想中以为琵琶四弦为宫商角羽，故可以奏宫商角羽四调，多增一弦为五弦，这应是徵弦，便可以奏徵调了。他说：

琵琶四弦无徵调，唐人之五弦弹则有之。

原注云：

多一弦，故有徵弦。（《燕乐考原》卷一）

他的想象力是可惊的，然其心中不无怀疑，五声之序为宫商角徵羽，如此应为四弦徵而五弦羽，与四弦琵琶宫商角羽的次序将不符，故不敢直指此徵弦为第五弦，殊不知五弦的顺序为宫角羽商徵，这第五弦正是徵弦，是凌氏所不及料的，也是一班乐家所不及料的。

张祜亦有《五弦》诗：

徵调侵弦乙，商声过指拢，

只愁才曲罢，云雨去巴东。

据说：日本的乐琵琶(即四弦四柱的曲项琵琶)，其四弦散声为：一乙ㄅ丄，我们假使承认它这是中国传过去的原式，并未走样，则所谓乙弦者，是第二弦角弦，张祜所说的"弦乙"，无疑的即是它。商弦为第四弦，欲得商声，只须探指过去一拢可矣。这也许是张诗的本意。徵调何以要侵及乙弦呢？因为此弦的第二柱为徵声，欲作徵调，须以此作为黄钟而起宫，故云。其详见下节。于第二弦起宫作徵调，隔过一弦便是商声，这音位与还原图、扩张图都合，可证二图之不误。"弦乙"之乙，也得到了妥善的解释，可不至再附会曲解了。朱熹、蔡元定亦尝引此诗而未得其解。

《乐府杂录》四声七运之前有一说明，有云：

> 用宫商角羽，并分平上去入四声，其徵音，有其声，无其调。

在唐末段安节时期，徵调几成绝响，故云："无其调"。在这"说明"之前有"五弦"一条云："近有冯季皋"，言近时善弹五弦者有冯季皋其人，此话若矛盾，其实不矛盾，盖徵调须在五弦琵琶上弹，而五弦不专弹徵调也。唐末龙纪中，柳鹏举在杭州，见一女子抱五弦琵琶，见孙光宪《北梦琐言》，大约到宋初，五弦琵琶始绝迹。段录中详列四声二十八调，且有七运的次序，独于徵调则只字不提，七运更不必说了。于是五音轮中遂缺徵音一轮。(轮和运都与转字同义，故说七运即转七调，乃是绝对没有疑义的。参阅前四旦七运概释节。)

印度七调碑中有一徵调，《唐会要》供奉曲中没有徵调，陈旸《乐书》卷一百五十九胡曲调条有一徵调曲，名"邪勒佛曲"，卷一百三十七小注说：王保义女善弹琵琶，梦异人传授许多乐曲，中有徵调曲二。均未知其所自。隋太常议修之百四曲

中有徵调曲八。总之，这徵调在若有若无之间。

§147 “商角同用，宫逐羽音”之谜

四弦琵琶没有徵弦，故不可以弹徵调，然则绝对不可以弹徵调吗？则又未必。各式调弦法中虽多徵弦，因四弦不全依鳞次法则，故未便转徵调。总式中没有徵弦，虽依鳞次法则，仍归无用。然而从四声七运中得到一点启示，即只要有徵音，便可以把这作为黄钟而转徵调的。总式中徵音是有的，在第二弦第二柱上，于此起宫，理当可以作徵调。所以在四弦琵琶上不是绝对不能作徵调的。

《乐府杂录》虽缺徵音一轮，然而转徵调的方法则已特别提出，不过大家不了解罢了。其中有口诀三句，这口诀是：

为徵声：商角同用，宫逐羽音。

千余年来，大家不知道这是转徵调的秘诀，纷纷作哑谜猜而终不得其解。然而先决条件不具备，亦属徒然。先决条件者何？调弦法总式是也。这总式必须先行发掘出来，四弦上各个音位必须确定，然后可以如钥投孔，一触即发，不然，还是徒劳无功的。

在四弦琵琶上从徵声起宫以作徵调，其全部音位，势将完全改变，逐一在弦上摸索，必至手足无措，因特设几句口诀以驾驭之。请阅下图：

下图中左行为总式的音位，黑体字为作徵调时的音位，由第二弦第二柱徵声处起宫转调。从图中可以看出，改转徵调时，其音位依然很整齐，可称没有变动，惟弦序各顺次推前一位而已。最使人惊诧者，即四弦散声从原来的宫商羽角，成为角羽商徵，这无异在五弦琵琶上去了首弦，而保留了其余四弦

四弦琵琶作徵调图

一弦	二弦	三弦	四弦
变宫 角	角 羽	羽 商	商 徵
变徵	变徵 变宫	变宫 角	角 羽
商 徵	(徵) 宫	宫	
		变徵	变徵 变宫
角 羽	羽 商	商 徵	徵 宫

(参阅§146扩张图);又无异在四弦琵琶上去了首弦,而添了第五弦。四条弦上的各个音位,和五弦上二、三、四、五四条弦的音位全都相同,这不是很巧吗!

于是在四弦琵琶上作徵调,可以像在五弦上一模一样,一个音位都不差,惟等于缺了一条首弦。这首弦原本都是徵调的倍律,大约很少用处而可有可无的。

(琵琶上先后两弦差六律,从徵到宫,亦差六律,两者正相适合。故以徵音起宫,原为角弦者成为羽弦,原为羽弦者成为商弦,各弦的散声和所有音位都无变动.惟弦序各依次递升一位而已,等于徵音改成宫音一样,一切都提高了六律。这便是所以要用总式、厉行鳞次法则的理由,也即是在四弦琵琶上便于作徵调的原由。)

上文说有了第五弦才可以作徵调,说话果然不错,然而仅此一弦.毕竟音域有限,必须借重他弦方能济事。是故在五弦

琵琶上作徵调，仍须在第二弦第二柱起宫，张诗所谓徵调侵弦乙也。留彼第五弦为清律各声备用。不要误会以为在五弦上作徵调，当然于第五弦起宫。这是简单的想法。如果没有第五弦，即没有清声，依旧作不成，所以第五弦终是必需的。

§148 忽视了前三字以致成为打不破的谜

音位及弦序都弄清楚了，且有图可按，于是可将三句口诀，予以解释。

为徵声：

这是说：在四弦琵琶上作徵调，它的方法是："商角同用，宫逐羽音。"

商角同用：

这是说，商弦角弦同样可以照五弦上的商弦角弦去用。（音位都不变，自子弦倒数起其弦序也不变。）

宫逐羽音：

这是说，宫声得自羽弦。（因宫弦已没有，宫声即在羽弦上。）因为音位完全不变，所以可以同样使用；宫弦没有，所以要宫音时必须去逐羽音。言在羽弦上可以得宫音也。

凡属口诀，都极简单扼要，只有知者才可以了解，不知者当然莫名其妙；到了后世，都作哑谜猜了。在段安节时期，要在四弦琵琶上作徵调，得此口诀，便可手挥，后人便瞠然不知所谓了。

所谓口诀，实止八字。这八字即就是"秘诀"，千余年来，

把它作哑谜猜的人不知有多少，惟陈澧差足称道，他认为这是“调弦法”，可惜犹隔一层。总之，一班猜谜的人，都把后面八字孤立起来去猜，没有紧扣在前面三个字上，不知前面三字是鹄的，没有鹄的，便成无的放矢，何能命中？

“为徵声”三字是“的”，“商角同用，宫逐羽音”八字是“矢”，而调弦法总式实为之“弓”，不有此弓，欲放矢而无从。唐代乐家，都有此弓，宋以后此弓已失（日人亦未得），虽有此矢此的，终成为打不破的谜。

§149 贺序、元诗的索解

《梦溪笔谈》卷六有云：

> 前世遗事，时有于古人文章中见之，元稹诗有：“琵琶宫调八十一，三调弦中弹不出。”琵琶共有八十四调，稹诗言八十一调，人多不喻所谓。予于金陵丞相家得唐贺怀智《琵琶谱》一册，其序云：“琵琶八十四调，内黄钟、太簇、林钟宫声，弦中弹不出，须管色定弦，其余八十一调皆以此三调为准，更不用管色定弦。”始喻稹诗言。贺怀智琵琶谱调格，与今乐全不同。（按：《元氏长庆集》卷二十六“琵琶歌”作“旋宫三调弹不出”。）

凌秀《管弦记》（《说郛》本）亦称：

> 琵琶有八十四调，内黄钟、太簇、林钟宫声弹不出，止二十八调。

沈括因元诗只云八十一调而不喻所谓，及见《琵琶谱》序方始了解，至何以黄钟、太簇、林钟三调弹不出，沈氏便不再去研究

它了。

所谓弹不出者，实非如元诗之所谓“三调”，乃这三调的“宫声”，观贺序及《管弦记》甚明。（其实弹不出宫声，即弹不出此调。）以意度之，必是空弦时没有这三声的弦，所以不能作此三调，欲得这三调的宫声，必须用管色去定。这是什么调弦法呢？前举的五专式，都有宫弦，可知非是，惟有总式是没有宫弦的，以变宫为宫，它的四散声是应、姑、南、太，其中确是没有黄钟，也没有林钟，有太簇而在子弦，子弦即须管色去定。所以贺序说：“须管色定弦，其余皆以此三调为准，不用管色定弦。”

唐代通常习用的一种调弦法即此总式，于贺序、元诗及《管弦记》中又得证明。

§150 无异一柄秘钥

唐代调弦法中应有一经常习用的总式，但是已失传了一千年，现在被发掘出来，无异获得了一柄总钥匙，把传之千年的许多秘笈一只只的打开来了，自是一件快事。

（1）说明了琵琶四弦所以为宫商角羽的原由，同时又说明了燕乐调所以为此宫商角羽四旦的来历，这是燕乐调中最基本问题之一，从来没有得到阐明。这四旦何以不为宫商角徵？何以不为宫商徵羽？又何以不为商角徵羽？而为宫商角羽呢？此中当然有其必然的理由，现在方始获得解答了。

（2）将这调弦法扩张为五弦，则此第五弦竟是“徵”弦，于是五弦琵琶弹徵调的秘密，也立刻揭穿了。

（3）白居易诗所说的“子弦”，何以独感悲凉？也得到了

明确的解释。

(4) 张祜诗中所说的弹徵调,何以必须"侵弦乙",商声何以过指可拢,现在也可以揭晓了。

(5) 基于徵弦弹徵调的理由,可以确定一弦一旦、四弦四旦、通盘转调的法则是必然的,于是凌廷堪和陈澧所作的转调说,其原则是可以成立的,相反地证明了林谦三氏的见解为固执。

(6) 证明《乐府杂录》的七运确是转七调, 这七运的次序完全正确。又说明了所以某调为第一运、某调为第二运……的理由。四声七调落调的关系以及它所以不同于七均的理由,也得到了阐明。

(7) "商角同用,宫逐羽音",这是最坚固的一个谜, 现在被打开了。此谜可比作一个皮球,被千古的乐家们踢来踢去,未尝泄气,在这总式面前,可被戳穿了。

(8) 贺怀智《琵琶谱》序以及元稹诗所说的三调弹不出的道理,也终于明白了。

(9) 贺序元诗都有弹八十四调之说,《乐府杂录》亦有:"琵琶八十四调,方得是五弦五本"的话,何以弹八十四调须五弦五本呢? 非有这总式,便无可解答。

(10)《杂录》中的"本"字,亦得到了应有的注解。

(11) 同时又暗示出日本所传的调弦法, 何以为此五式? 何以止此五式? 是否有失传? 是否"古时当更多"? 也都有了答覆。

以上许多问题的获得解决,都基于这总式,以前是无法解答明白的。即此便足以说明这总式的被发掘出来, 不是没有

意义的。

下徵调的发掘，调弦法总式的还原，应是燕乐调研究上的两项重要收获，它可以作为一项法则，用以解决古乐律研究中的一些问题。

角调之谜(二)

§151　论角调兼论徵调

《宋史》卷一百二十九：

(政和三年，公元1113)八月，大晟府奏，以雅乐中声播于宴乐，旧阙徵、角二调，及无土、石、匏三音，今乐并已增入。诏颁降天下。(中华书局版九册3018页)

又曰：

至于《徵招》、《角招》，终不得其本均，大率皆假之以见徵音。然其曲谱颇和美，故一时盛行于天下，然教坊乐工嫉之如仇。其后，蔡攸复与教坊用事乐工附会，又上唐谱徵、角二声，遂再命教坊制曲谱，既成，亦不克行而止。然政和《徵招》、《角招》遂传于世矣。(中华书局版九册3026页)

蔡絛《铁围山丛谈》卷二：

然自魏晋后至隋唐，已失徵、角二调之均韵矣。孟轲氏亦言"为我作君臣相说之乐，盖《徵招》、《角招》是也。"疑春秋时徵角已亡，使不亡，何特言创作之也哉？唐开元有望若瀛(按：句有误，原抄本如此，疑"若"字衍，或"望若"二字倒。"望瀛"盖一法曲名也。)传于今，实黄钟之

宫。夫黄钟之宫调，是为黄钟之宫均韵可尔，奏之乃幺用中吕，视黄钟则为徵。既无徵调之正，乃独于黄钟宫调间用中吕管，方得见徵音之意而已。及政和间，作燕乐，求徵角二均韵亦不可得，有独以黄钟宫调均韵中为曲，而但以林钟律卒之，是黄钟视林钟为徵，虽号徵调，然自是黄钟宫之均韵，非犹有黄钟以林钟为徵之均韵也。此犹多方以求之，稍近于理。自余凡谓之徵角调，是又在二者外，甚谬悠矣，然二调之均韵，几千载不能得徵角。

叶梦得《避暑录话》中说：

崇宁初，大乐阙徵调，有请补者，并命教坊燕乐同为之，大使丁仙现云："音已久亡，非乐工所能为，不可以意妄增。"遂以次乐工为之，而终声不谐，踰旬献数曲，即今《黄河清》之类，末音寄煞他调。仙现在旁听之曰："曲甚好，只是落韵。"

朱熹《大全集》中说：

问：温公言，本朝无徵音。朱子答曰：不特本朝，从来无那徵，不特徵无，角亦无之。然只是太常乐无，那宴乐依旧有，这个也只是无徵调、角调，不是无徵音、角音。……如说无徵，便只是头声与尾声不是徵，这却不知是如何，其中有个甚么欠缺处，所以做那徵不成。徽宗尝令人硬去做，然后来做得成，却只是头一声是徵，尾后一声依旧不是，依旧走了，不知是如何？

姜夔因宋代无徵角，亦补《徵招》、《角招》二曲。张炎《词源》说宋代用六宫十一调，"而角不予焉"。

综上可知，宋代无徵调，亦无角调，不独太常乐无，教坊亦无之。晦翁"那宴乐依旧有"之说，自是矛盾，未可信。政和间

的《徵招》、《角招》，可知是旋宫乐的黄钟徵和黄钟角，蔡絛所谓"于黄钟宫均韵中为曲"者，是用黄钟均之谓，所谓"以林钟律卒之"者，是以林钟为结声（徵）之谓。以林钟为结声，即以"尺"字杀，虽以"尺"字杀，犹不免"落韵"之讥。政和间的《徵招》固是徵调音阶，而唐燕乐的徵调实为商调音阶。又宋人的徵调以林钟杀，唐人实以太簇杀，其谱字虽同为"尺"字，而唐人的"尺"字实等于宋人的"四"字。这都是唐宋徵调不相同之处，角调之理亦同。

§152 徵角二调来自清乐

徵角二调，似都从清乐中来，印度未有传入，角调可称绝无，徵调亦属仅有。

请先说徵调：

林书说印度七调碑中有一徵调，但琵琶无徵弦，应无徵调，疑七调碑中的徵调不是琵琶调，所以没有传入中国。陈暘《乐书》卷一百五十九胡曲调条说：

徵调胡名婆腊调，婆罗门曰那罗延天声也。

按那罗延天义为"欲界天"，见慧琳《一切经音义》卷四十一，婆腊是娑腊之讹，同书娑陁力调即作婆陁力调；娑腊即沙腊，如娑陁力亦作沙陁。《隋书》卷十四说："五曰沙腊，华言应和声，即徵声也。"合。《乐髓新经》亦作沙腊。

《乐书》又云："邪勒佛曲，入徵调也。"这邪勒佛曲当是外来乐曲，然佛曲中有不少中土所制，不尽出自印度，未可肯定为外来。《隋书》卷十五说："八曲徵调，林钟也。"《唐会要》无徵调。《羯鼓录》亦无徵调曲。唐李肇《国史补》卷下云："宋沈

为太乐令，知音，近代无比，太常久亡徵调，沈考钟律得之。”沈贞元时人。“得之”云者，未可以为有徵调之证。这是说太常雅乐已无徵调，惟燕乐中尚未绝迹。

元稹、白居易、张祜三人都有五弦诗，诗中都说到徵调，则中唐时期燕乐尚有徵调，这是绝对可信的，（元白反稍晚于宋沈）。但已不绝如缕，到了唐末，徵调殆将失传，故段安节直捷了当地说："无其调"。

陈晹《乐书》卷一百三十七瓦琵琶条下小注云：

> 昔王保义有女善弹琵琶，梦异人授之乐曲，其声清越，类于仙家紫云之亚也。其所传之曲，有：道调宫、玉宸宫……侧商……醉吟商……角调、醉吟角、大吕角……高大植角……羽调……背风香……风香调、大吕调。曲名亦同人间，有：《凉州》、《伊州》、《胡渭州》……《水牯子》……之属，凡二百余曲。所异者，徵调中弹《湘妃怨》、《哭颜回》，当时胡琴，不弹徵调而已，亦异事也。

五代南平有王保义，尝为平江军节度使，疑即其人。

徵调曲极少见，除邪勒佛曲外，得此而三。邪勒佛曲为仅见之外来徵调曲，此《湘妃怨》与《哭颜回》，当为清商乐中之徵调曲，从曲名上可以约略辨别出来。徵调曲疑是清商五调之遗，外来的极少。其乐曲亦很少，多用五弦弹奏，而唐代盛行的琵琶多是四弦的龟兹琵琶，徵调曲因此不易流行。二十八调中宫商角羽四旦，每旦都有七调。这徵声大约只有一调，所以段氏便记不出运数和调名了。五代以降，这徵调完全绝迹了。宋太宗时，曾制大小急慢诸曲几千数，七角调全，独徵调一曲都无。这是说一般的燕乐。至于琴调，则曾制徵调曲十四，又阮咸调中有徵调曲十。后此五十年，如《子野词》和《乐

章集》中都只有宫商羽三调曲，没有徵角二调，都是证明宋代燕乐确是没有徵调的。

§153 证明宋代无角调

请再言角调：

上已证明宋代无徵调，此处再说明宋代无角调。所有七角调疑都是中国自有的乐调，其中没有外来的。唐初的清乐和法曲中有角调，已见前述，兹不再引。《隋书》卷十五："一十四曲角调，姑洗也。"《唐会要》卷三十三供奉曲名中有太簇角调六曲，林钟角调七曲，唐初清乐和法曲中所见的角调曲，都在这林钟角调中。《羯鼓录》有角调曲十五（有二曲误合，应析为十六），经作者考证，其中十四曲都是羽调（知为太簇羽者九），一曲商调，一曲无考，这"太簇角"三字无疑的为"太簇羽"之误。换言之，《羯鼓录》中没有角调曲。《唐会要》二角中之十三曲名尽是中国式，无外来译名，天下兵改名荷来苏，疑嫌原名不祥，非为外来之故。

苏祇婆七调中的角调称沙识，《隋书》卷十四："三曰沙识，华言质直声，即角声也。"《乐髓新经》亦作沙识。陈旸《乐书》胡曲调条说：

> 角调胡名涉折调，又名阿谋调，婆罗门曰大辩天声也。

涉折是沙折之误，形近致讹，已见前说。折、识音近。《乐书》下文所记"李唐乐府曲调"中，独无角调曲在内，非胡乐无此曲，即未有传入。综观唐代角调曲殊不多，所有十几曲都是中国曲，凡可考见者又多为清商曲，可知这角调为清乐之遗。

宋太宗时所制曲，七角调全。作者很疑惑这些乐曲仅供案头欣赏，用以装饰门面，很少实用价值，恐怕有部分乐曲根本没有按习过。所以《宋史》卷一百四十二说：

> 太宗所制曲，乾兴（太宗末年，公元1022年）以来通用之，凡新奏十七调，总四十八曲。

十七调者，六宫十一调，《宋史》列举其名，惟误脱商调。其在二十八调中没有大吕均四高调，没有七角调，又没有正平调。

姜夔《大乐议》说：

> 且其名八十四调者，其实则有黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射七律之宫、商、羽而已，于其中又阙太簇之商、羽焉。（《宋史》卷一百三十一，《白石道人歌曲集》同。）

其中也无七角。按姜议中"太簇"显然为大吕之误，宋律七均，有大吕而无太簇。又按大吕之宫为高宫，依《宋史》"六宫"之说，正缺一高宫，且其列举的调名中，亦无高宫在内。同卷又说："取教坊十七调肄习之"，都可证明宋代无高宫。又知姜议中兼夺一"宫"字，原文应作"于其中又阙大吕之宫、商、羽焉"。此外又阙一正平调，方合十七调之数。

《宋史》所谓"其急慢诸曲几千数"者，不转瞬间，只剩十七调四十八曲，其他早已风流云散了。这七角调乃一时的好奇，出之"硬去做"，故不能传远。张先、柳永、周邦彦诸人集中都无角调，政和间的《徵招》、《角招》及姜夔的《徵招》、《角招》，都出于一时点缀，算不得宋代燕乐有徵角二调之证。

周密《武林旧事》卷一所录"天基圣节排当乐次"，这是宋理宗诞日祝贺时的音乐节目，其中初坐第五盏笙独吹小石角长生宝宴乐，再坐第六盏觱篥独吹商角调筵前保寿乐。是理宗

时反有角调，不独与《宋史》、蔡絛、朱熹、姜夔、张炎诸说相牴牾，亦为沈括《笔谈》以及各家词集所不载。上文说宋时没有大吕均四高调，而天基圣节乐次乃有方响独打高宫《惜春》，又有筝独弹高双调《聚仙欢》，琵琶独弹高双调《会群仙》。这高双调一名，为二十八调所无，（依高平调之例，当是小石调，且存疑。）何以理宗时忽然出现角调和高调，这是可怪的事情。理宗在位时间有四十年。这些乐曲，也许教坊特制，所以曲名都含有祝颂的意义，这只能和政和间的《徵招》、《角招》一样看待，不足为宋燕乐有角调之证。

§154 角调来源的探讨

印度、龟兹乐调中是否有角调，这也值得探讨：

（1）印度七调碑中没有角调，林书 28 页括号中说："七调碑中无角调。"又 33 页说："角、变徵、变宫三调，为碑文所无。"

（2）琵琶调以 ni 为宫，则 ri 为角，ri 在印度乐律中是小声（仅二丝），不为调，应无角调。

（3）凡外来乐曲大多有它特制的调名，今七角调名全同七商，只附加一角字，这种命名法显然为中国风，非从外来。

（4）《唐会要》二角调为太簇角与林钟角，都是均调名。如为印度乐调，应有时号。印度乐调且不从均而从调，何来这许多从均之调？

（5）从曲名上看，这十二角调曲都是中国乐曲，其中有一部分可以考得是清乐曲或法曲，参阅§113。

（6）陈暘《乐书》卷一百五十九胡曲调条录有"李唐乐府曲调"，其中有宫调曲，有商调曲，有羽调曲，且有徵调曲，独无

角调曲，可知外来乐调中无角调。

§155　林、凌二氏对于角调的见解

角调实在是个谜样的东西，它迷乱了古今中外许多乐家和研究燕乐调的人。林谦三是兼通古今中外乐律的人，对于“正角”、“闰角”二调，也始终未能分辨明白。一则曰：

> 唐之七角还含有疑问。（58页）

再则曰：

> 但角调之位置有二说，尚未能定。（71页）

三则曰：

> 然则《唐书》之七角是正角，《唐会要》之二角是闰角，二者盖有别。（76页）

四则曰：

> 七角调究竟是正角或闰角，虽然还是疑问，但其他诸调，关于调名、调性、律高之三点都是可以阐明的。（103页）

五则曰：

> 宋人之角当作别解，不知是否唐之遗式。日本所传几无角调，关于此点无可阐发。（134页）

对于角调，他始终疑惑不决，无所适从，最后干脆地说：“不知道。”

林谦三如此，再看《燕乐考原》作者凌廷堪。《考原》卷六“南宋七宫表”说：

> 七角一均，所用律名，在在不同。竟成移步改观，阅之心目俱乱。初以为此均北宋以来即不用，遂置之弗论。今

得《词源》考之，亦具有条理。《笔谈》用姑洗以下七律，因姑洗为角故也。《宋史》用应钟以下七律者，所谓七角皆生于应钟是也。盖七角一均，本无正声，……或借用七商一均，或借用七宫一均，或借用本律一均，不过徒有其名而已，皆古人久不能用之调。……七角一均，南宋虽不用，仍借七宫之律名。……盖南宋宫、商、角、羽四均，皆用黄钟以下之律，原各有经纬不紊也。入之者浅，故望洋辄叹，今为表而出之，则乱丝皆秩然就绪矣。（国学基本丛书本 202—203 页）

凌氏门人张其锦注云：

此南宋七闰表与说，系先生己巳年五月三十日所草创也，越翼日，不幸哲人遽萎，故未及整齐，手自订正，编入于此书，……今搜集先生遗书，并得此稿，补录于此。

这是我们这位燕乐调权威的绝笔，他毅然把角调分家了，以《笔谈》所说为正角，以《宋史》（按指《乐髓》）所说为闰角。凌氏为一代学人，淹贯群经，尤深于礼，治燕乐调二十余年，于临终前二天草此表时，还说“移步改观”，“心目俱乱”，可见角调惑人之甚。最后他说，以前入之者浅，故望洋辄叹，现在方始把这一把乱麻理清楚，秩然有绪了。他的方法是：“快刀斩乱麻”，一分为二，事果爽快，无奈不是好办法。

安得起次仲于九京而告之曰：这是下徵与正声之别。唐人下徵，以应钟为姑洗，就下徵说，也是正角，何尝是闰。宋用正声，见是应钟，遂以为闰。不知宋人之所谓闰，正唐人之所谓正，非闰之外别有一正，正之外别有一闰也。同是此角，惟所视不同，所视不同者，因调法有异。宋人无角，于唐人之角又不深考，既用姑洗，复用应钟，一正之外兼有一闰，这是极大

的错误。铸成这大错者实惟张炎，而以蔡元定的闰角说为九州铁。北宋时显然没有发生这“双包案”，至张炎既姑洗又应钟，这才错了。应钟正声为变宫，非旋宫转调，何可为角？既有姑洗角，又有应钟角，是七声之中有二角，而缺变宫，七声不全，何以为乐？这是不思之甚的说法。

张叔夏为南宋一大词家，通晓音律，因此，他的话大家奉为圭臬，没有人敢怀疑它，都向他所设的迷阵中去乱钻。凌廷堪说：“至于前人之书，多不知而作，于其所未解者，往往故为疑阵，以惑世而自欺。”谁知《词源》的角，正是不知而作。

§156 “心目俱乱”的角调

角调之所以成为谜，其故非常复杂，无怪次仲有移步改观，心目俱乱之说，此其故：

（1）唐宋下徵，宋乐正声，一为应钟，一为姑洗，这是迷乱的根。

（2）《唐会要》二角：一为太簇角，一为林钟角，与宋人之黄钟角、仲吕角其律不合。宋人便莫明其妙。

（3）《新唐志》二十八调中的七宫七商七羽都从落调，都以落调于黄钟者为首，如七宫以正宫始，七商以越调始，七羽以中吕调始，独七角以大食角调始，落调于姑洗，其法混乱。

（4）《乐府杂录》二十八调中之宫商羽三声的七运，都同《新唐志》，而七角独以越角始，落调于太簇，与《新唐志》又是不同，益见混乱。

（5）《乐髓新经》以小石角为姑洗角，大石角为应钟角；

《梦溪笔谈》以小石角为南吕角，以大石角为姑洗角。真正是“移步改观，心目俱乱”了。同是北宋，二书大有出入。比之唐人，固是不同；比之南宋，亦多歧异。《唐会要》从均，此二书从调，其律固宜不合；然《新唐志》亦从调，何以其律又是不同？这因《新唐志》的七角，忽转而从均，与宫商羽三旦不统一，其混乱如此。

(6)《笔谈》中的大石角，名为姑洗角，而其杀声乃用“凡”字，其小石角名为南吕角，而其杀声乃用“一”字，使人迷乱之至。

(7)《乐府杂录》又称小石角为正角调，顾名思义，这应是黄钟为均、姑洗为调的调，然而宋人看来，这是仲吕角，以仲吕为均，南吕为调，如此，为什么称之为“正角调”呢？正在那里？既以南吕为调，何以杀声不为“工”而为“一”？杀声为“一”，该得是姑洗角，而沈存中为什么又称之为南吕角？这实在是使人“心目俱乱”而且恼人的地方。

(8)七角的调名尽同七商，这为什么呢？

(9)《碧鸡漫志》所说的角为黄钟角，又转而从均了，这又为什么呢？

(10)政和间的《角招》，姜夔的《角招》，又都是黄钟角，和《乐髓》、《笔谈》又都不同。

(11)蔡元定《燕乐书》二十八调，一概从均，都以黄钟均所属之调为首，如七宫以正宫起，七商以大食起，七羽以般涉起，七角以大食角起，四旦之调，一律从均，和《新唐志》、《乐府杂录》又有不同，而且把角调放在羽调之后，且说：“皆生于应钟”，遂引起误解。（各调次序，惟《燕乐书》最整齐无误。）

(12)张炎《词源》八十四调表，既以角为角，而闰亦为角，

以黄钟闰为大石角，以仲吕闰为小石角，将七角调悉移在闰位，于姑洗律特创新调名以实之，其名悉从七宫，如黄钟均之宫为正黄钟宫，其角遂名正黄钟宫角，大吕均之宫为高宫，其角遂名高宫角。此等调名，全出杜撰，不知而作。

角调的混乱，像一把乱丝，像一团乌烟瘴气，不有“下徵调”和“玉尺律”以解之，将永远是一个谜。解之之道，调法果重要，尺律亦不可少，否则《唐会要》和《羯鼓录》中的太簇均，势必无可索解。陈澧《声律通考》卷六小注说：

> 《唐会要》曰：“太簇宫时号沙陁调，林钟宫时号道调。”又有黄钟宫无时号调名。按太簇宫为此七宫所无，林钟宫则恐传写之误也。四库《唐会要提要》云：“今仅传钞本，脱误颇多”，则其书未可依据矣。

陈兰甫正因不知唐宋尺律有异，遂疑惑不解。见宋律七均中没有太簇宫，而对《唐会要》的太簇宫发生怀疑，甚至疑到林钟宫，因为道调在宋律为仲吕宫，不是林钟宫也。因这种种问题无可解决，进而怀疑到书有脱误，便洒然地说：“其书不可依据”。那里知道其书正大可依据，既无脱误，传写亦未尝有错（《唐会要》有脱误，然不在此处）。

此其故：天宝间用玉尺律，宋律则同于铁尺。玉尺比铁尺低二律，其关系如下表：

(天宝)玉尺律	黄	大	太̣	夹̣	姑	仲̣	蕤	林̣	夷	南̣	无̣	应	黄̣	大
(宋)铁尺律			黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应

上表中：宋律的黄钟，正当玉尺的太簇，故宋律以沙陀调为黄钟宫者，而玉尺为太簇宫；宋律以道调为仲吕宫者，而玉尺则为林钟宫。宋律的七均为黄、大、夹、仲、林、夷、无，玉尺的七

均为太、夹、仲、林、南、无、黄。表中正好两相对照。宋律七均中没有太簇均，又没有南吕均，而大吕和夷则两均，又《唐会要》所无，陈兰甫因之大起怀疑，何以《唐会要》所纪的均名与宋律很多不同。口虽不言，心中大为不是，故直斥其书为不可依据也。陈书于七角调用字，独列两行，一正而一闰，为其心中无主之证。

俗 谱 字

§157 也许北朝时已有之

俗谱字最早的文字纪载，见于《梦溪笔谈》。《笔谈》所记者为：合四一上勾尺工凡六五等字。次之为陈暘《乐书》。《乐书》中说有正声翻译字谱和唐来燕乐半字谱。所谓半字谱，为：ㄙマ一么ㄴ人ㄱリ久ㄌ等字。又次之为《辽史》，也记着正体谱字。按：辽之兴亡，几与北宋相终始(契丹时期不计)，这当然不能说俗谱字起于宋辽。因为陈暘已说过，半字谱从唐燕乐中来。现代发见的敦煌琵琶谱和日本旧藏的天平谱和五弦谱，这些谱字都与半字谱相类。因此我们可以肯定唐代确然已有俗谱字了。《笔谈》尝谓蒲中逍遥楼楣上有唐人横书类于梵字的霓裳谱，此言果确，则俗谱字的出现，已可推到开元时期，则其起始，当更早于此，可能在隋代或北朝时已经有了。

唐顺之《稗编》卷四十二说：

> 十字者(按指十谱字)载籍无可考。惟《楚辞·大招》曰："二八接武，投诗赋只；叩钟调磬，娱人乱只；四上竞气，极声变只。"注曰(按为朱熹集注)："四上未详。"今《招魂》曰："吴歈蔡讴，奏大吕些。"大吕为宫，其谱下四；仲吕

为角，其谱上字；四上竞气，谓宫角相应也。

荆川以四上为宫角，无异谓谱字已见于《楚辞》，此说目前只可存疑。惟《大招》篇中这段文字在描写声乐，乃无疑的。荆川的论证，犹不无可议之处。“四上”二字，很可能是谱字，然无其他佐证。

《律吕正义》后编上谕奏议中录乾隆六年十一月初十日庄亲王允录及张照等奏议云：

> 律以管音，音以协律，然论其名则异，举其实则同也。乐工记数，不便于用，则以其声相似之字而又笔划少易于标识者，易之为十四字。其曰工者即宫，黄钟也。其曰仜者即清宫，大吕也。其曰凡者即商，太簇也。其曰凣者即清商，夹钟也。其曰合者即角，姑洗也。其曰六者即清角，仲吕也。其曰四者即变徵，蕤宾也。其曰五者即清变徵，林钟也。其曰乙者即徵，夷则也。其曰亿者即清徵，南吕也。其曰上者即羽，无射也。其曰仩者即清羽，应钟也。其曰尺者即变宫，半黄钟也。其曰伬者即清变宫，半大吕也。查凣字、仜字、亿字、仩字、伬字五者，本无其字，则知其止以记数，而即黄钟等律，即宫商等音，非实有其字，别有义例，又可知也。然而其来旧矣。《楚辞·大招》曰：“四上竞气，极声变只。”则周末已有之也。《上声歌》注曰：或用一调，或用无调；一者乙字，无者五字，则梁时又有可证也。

在这奏议中则主“谐音简字说”。除承袭荆川之四上竞气说外，又举出《上声歌》注之“一”“无”二字，以为一无即乙五，证明梁代亦有此谱字，此说是否出于附会，当俟这问题更为明朗化时，方可判定。（按：凡增人字旁之谱字乃高八度音，奏议中概以六吕当之。盖《正义》的乐律理论，以阳律六律配正声，以

阴律六吕配清声（高八度音），阴阳律严格分用，各配一阶（组）。故读者不能以传统的十二律关系以论此节文字，否则多所怅悟。至此种理论之是否允贴，则是另一问题，当别论之。）

凌廷堪亦有论俗谱字一节文字，见《考原》卷一，录之如下：

按《辽史》所云"五凡工尺上一四六勾合"十声，内四字即低五字，合字即低六字，勾字即低尺字，其实止七声也。与今乐工所传之字谱同，即古乐之五声二变也。窃谓字谱之名，当是苏祗婆龟兹琵琶之谱法。隋唐人因之，辽人遂载入史志。郑译以其言不雅驯，乃以宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫代之，而五声二变，则又以黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、林钟、南吕、应钟七律代之，后人遂生眩惑耳。五声二变，惟宫声最浊，字谱中惟合字最浊，故以合字当宫声，既而考之器数而不验，则又云："应用林钟为宫，乃用黄钟为宫"（按此为《隋志》中语。凌氏的解释，似较原文适得其反），是合字应配徵声，不可以配宫声，郑译已自言之。故宋人但云合字配黄钟，不云配宫声也。……正宫调（按指琴）黄钟为下徵，第一弦也；仲吕为宫声，第三弦也；宋人以合字配黄钟，即配下徵也。上字配仲吕，即配宫声也。郑世子诸人，皆以上字为宫声，盖亦由考验得之，而不知其与宋人所配无异也。（按卷六《后论》中第一至第五各节，亦有说到谱字及配律问题，可参阅，不遍引。）

吴颖芳《吹豳录》亦谓：合字当配林钟，而以宋人配黄钟为误。胡彦昇《乐律表微》也说：自北宋至明代，皆以合字为宫，此大误也。胡氏并证明合字为浊徵。他的主要的话，有：

“雅乐以俗乐之下徵为黄钟，俗乐以雅乐之变徵（按应为下变徵，仲吕也。）为黄钟。”他对于下徵调这一问题已提出来了，惟此下徵乃雅乐本身的下徵，非俗乐的下徵，又此下徵调为雅俗乐所同具，非雅乐所独有，这是他的错误之点。其说见《表徵》卷四“附论俗乐”节，因文字较繁，故摘其大要如上。

林谦三亦有以合字为徵声，为林钟之说，见原书57页；又有宋人以合字为黄钟之说，见58页，可参阅。其他诸家不赘述。总之，我们的古乐律家，已有见到合字配下徵、配林钟的，至于“下徵调”这一问题的正式提出，则惟胡氏，不过他没有认识到问题的重要性，没有把它扩大研究，把这原则推广到整个乐律方面，以解决千年来许多悬而未决的问题，真所谓失之交臂了。哪里知道下徵调问题在燕乐调研究上竟是一核心问题呢！

§158 唐宋谱字配律不同

唐宋谱字配律不同，这一问题已于§56中说了不少。凌氏直认谱字为苏祇婆琵琶谱法，殊不敢苟同，惟认为外来，则颇有同感。龟兹琵琶传入中国已久，不始于苏祇婆，前文已有证明。以谱字为出于琵琶谱，亦有未妥，安知不是管色谱所同用者耶？至以合字配下徵林钟之说，我意正同，谓宋人以仲吕为宫，亦属事实。惟于此有不可不辩者：所谓仲吕，乃唐人的仲吕，即下徵的仲吕，不是宋律的仲吕。宋人说宋乐高五律，按唐乐用倍林，宋乐用正黄，正高五律。若以为正声的仲吕，则将比唐乐高十律，与事实不符。试以高度来说：铁尺与王朴律的高度都是$^{\#}f'$，宋人以此为宫，如果宋乐果真以王朴律的仲吕为宫，则其高度将为b'，如此，其夹钟清（紧五）声将高至

d^3,势必不可歌而不合于理了。故以尺律的高度来说,决不会以王朴律的仲吕为宫的。宋教坊乐比太常乐原低二律,尚且因歌者难继,而再低一律,决不会有高了八度反而可歌之理。

凌氏很强调以合字配黄钟非配宫声之说,在旋宫转调的理论上这是当然的,在下徵调的立说上,似乎无甚关系。无论配黄钟配倍林钟,必当有所配,而黄钟与倍林钟无论如何旋宫转调,必当有所得声,其所得之声必永远相差六律(纯四度),配律乃另一问题,而倍林钟与黄钟相差六律,乃一定不变之理,不因配字而有所变更。总之,唐人以合字配倍林,宋人以合字配正黄,同是这"合"字,同是这尺律,相差五律,这五律之差,在尺律的比较上是寻不出来的,至于合字的绝对高度如何,可以不论。

§159 宋代无高五律的尺律

欧阳修《归田录》中说:

国朝雅乐,即用王朴所制周乐。

邵氏《闻见近录》也说:

国朝所用王朴乐为近古。

叶梦得《避暑录话》又说:

本朝大乐,循用王朴律。

宋乐用王朴律的事实,在《宋史·乐志》中屡见不一。北宋乐律凡六改作,皆旋改旋废,仍用旧乐,即王朴乐。王朴定乐,曾作律准,这律准尺比晋前尺一尺二分一厘,其高度为$^*f^1$。

宋太祖乾德四年(公元966)和岘定乐,名为下朴准一律,据作者计算,实止半律许,王朴乐的频率为379.5 V.D.,和岘

乐的频率为 365.2 V. D.,如此而已。

仁宗景祐间李照定乐，下朴准三律，与张文收律相近，频率为 286.8 V. D.。皇祐中又有阮逸、胡瑗乐，高李照二律，频率为 359.3 V. D.。神宗元丰中有杨杰、刘几乐，又下朴乐二律(一说三律)，频率为 341.9 V. D.。哲宗元祐中范镇乐更低，比照乐复下一律，频率为 272.2 V. D.。又宋代的教坊乐反比太常乐下二律，后再下一律，这是熙宁间事。徽宗时魏汉津定乐，即大晟乐，约高范镇乐二律，频率为 298.7V. D.。南宋一百五十年间，未有定乐改律事。总之，宋代许多尺律的高度，在《宋史·乐志》和《律志》中斑斑可考，最高与铁尺相近，最低反比张文收律为低，几与铁尺下徵等高，何来高五律的一种律呢？(参阅§92 唐宋尺律表) 然而宋人则异口同声地说：宋乐高五律。初见于李照论乐，继见于房庶、范镇，再见于沈括《笔谈》，当非妄言。

他们所说低五律的古乐，即唐人的下徵，即唐乐所用的“合”字，以“合”字论，宋乐确比唐乐高五律，不过所高者不是尺律而是调，因宋人将谱字配高之故。

从尺律上考查，唐宋律变，大体相近，个别地说，宋律反而有低于唐律者。这高五律一事，也是一个谜，房、范说是王朴乐用仲吕，其他宋人，多莫知其故，后人更不明瞭了，不将唐宋调法不同(下徵与正声)这一点关系考查出来，将永远无法解答这个谜。

至以合字配林钟为是，配黄钟为非，配下徵为是，配正宫为非，这种是唐非宋、是古非今的争论，一概是多余的。律度的高低，历代有自由决定之权，调法的决定，更无限制；以乐律的正常关系论，正声是正，下徵是变，何能定以唐人为是，宋人

为非呢？

王朴律高度	#c¹（林） #f¹（黄） b¹（仲） #c²（林） #f²（黄） a²（太） #c³（林） 林夷南无应黄大太夹姑仲蕤林夷南无应黄大太夹姑仲蕤林
唐谱字配律法	合 四 一上勾尺 工 凡六 五
宋谱字配律法	合 四 一上勾尺 工 凡六 五五
宋草体谱字	ム マ 一么乚人 フ リ久 ㄌ丂

§160 正体谱字与草体谱字

谱字实为音名，古代用宫商角徵羽，现代用 do re mi fa sol la ti，其性质与用途是一样的。谱字的写法有二：

一正体：合四一上勾尺工凡六五等

一草体：ムマ一么乚人フリ久ㄌ等

草体是从正体简化而来的。因写谱或记谱时，求其迅速便利，便将正体谱字的笔划予以简化，遂致类于记号，其实逐一体认，都不难认出简化的迹象来，故也可称草体为简体。这谱字，《白石道人歌曲集》称为“谱法”，《词源》称为“谱字”。白石的“谱法”用正体，其歌谱上实际所用者则为草体。作者所见几种宋以前的燕乐谱都是草体，又时代未明（至迟为明代或明以前）的几种声乐谱也是草体，而昆曲谱则为正体。正体字各家划一，各时代亦划一，简体则多有不同，往往随时代及地域而异。上列草体乃《白石歌曲集》所用，我称之为“浙派”，南宋修内司所刊《混成集》谱，张炎《词源》以及陈元靓《事林广记》中

所举的单字，大体多同，这都是浙派。这浙派也许是南宋教坊谱的体式，导源于汴京，由五代而上溯隋唐，其间有脉络可寻，所以这浙派谱的字体，有一部分和敦煌唐谱相同，渊源有自。朱熹《琴律说》所举的谱字，和白石谱多歧异，我称之为“闽派”，因简法不一，形体遂异，例如尺字，闽派取其第一、第二笔，遂为“コ”，浙派取其第三、第四笔，遂为“人”，这是显而易见的。正体则自宋至今，未有变更，简体则唐宋已有不同，同是宋代，有闽、浙之异，其他未被发见者当然不知道。

目前所知的唐谱，止有三种，一敦煌谱，一日本藏天平谱，一日本藏五弦谱。这三种谱都用草体，而互有异同。可确定为宋谱者二：一《白石歌曲谱》，一《混成集谱》（见王骥德《曲律》引）也都是草体。此外，不成谱而单举谱字者有三（《琴律说》、《词源》、《事林广记》），也都是草体，可见唐宋谱字都用草体，可为《梦溪笔谈》一节文字作证。

《笔谈》卷五说：

> 今蒲中逍遥楼楣上，有唐横书梵字，相传是霓裳谱，字训不通，莫知是非。

以谱字为梵字，可决其必为草体，存中通音律，已不识此唐谱，至比作梵字，可见草体谱字变化之甚。《四库全书·白石词提要》说：

> 莫辨其似波似磔，宛转欹斜，如西域旁行字者，节奏安在？

“西域旁行字”，便是“梵字”的翻版。

谱字发生的时代和来源，都不易考，“四上竞气”之说创自唐顺之，毛奇令袭之，他不说得自荆川，托之其兄万令梦示，指《大招》一篇为“古乐经”云云，文人夸诞，未免可笑！（毛说见其

所著《竞山乐录》）简体既从正体化出，则唐代有正体谱字，乃当然的事实，不过，在文献上尚未有可考之证据耳。谱字初见于唐，这不等于说创自唐代，其产生（或传入）的时期，迟则为北朝，早则为两汉，这要看它的来源而定。倘为中国自有的，则可追溯到战国，为楚声楚调的谱法，来源在周代。如果是外来的，则两汉时已有外族乐，这谱字随乐曲乐谱一同流入，自极可能。魏太武帝通西域，于太延五年（公元439）平河西诸郡，后以悦般国鼓舞设于乐署，见《魏书·乐志》。就事理观察，谱字的流入至迟为北魏，不必等到苏祗婆来华而后有也。惟其来源，究为外来或自有，尚未可决定，其可能性都很大，都有很多理由可说，惜无文献可资证明。衡之隋唐代音乐发展情形论，似乎外来的可能性更大，然亦未敢臆断焉。

§161 草体谱字又称半字谱

草体谱字又称半字谱，陈晹《乐书》卷一百一十九云：

> 御制韶乐集中，有正声翻译字谱，又令均容班部头任守澄并教坊正部头花日新、何元善等注入唐来燕乐半字谱。凡一声先以九弦琴谱对大乐字并唐来半字谱，并有清声。

所谓"正声翻译字谱"，疑为宫商音谱，或为正体谱字。古雅乐谱疑注律名，如今所传"风雅十二诗谱"及《白石歌曲集》中之"越九歌"是，所谓正声翻译字谱者，或将律名谱翻译为音名谱，如将黄、太、姑、林、南等字译为宫商角徵羽，或译为合四一尺工是。将音名谱或正体谱字又令任、花、何三人注以半字谱，这半字谱即草体谱字。因草体谱字多为正体谱字的半个

字形，故谓之半字。凡事当先有全而后有半。以谱字言，当先有合，而后取其半作厶（ム）；先有尺，而后取其半作ユ或作人；先有工，而后取其半作フ；先有凡，而后取其半作リ；如若以为先有ム人フリ之半而后有合尺工凡之全，这是不可想象的。

唐宋的半字谱，"并有清声"，这便是说：ムマ一么人フリ之外，并有ス夕丂等字，更高有一夕（乙）纟（仩）仯（伬）フ夕（仜）等字，不以七正声为限。（白石谱实际所用高至㇇（紧五）为止，无一夕、纟等字。）

田边书58页有"印度音阶七音之名排列"一表，表中首列音序数字，次列 Shadja、Risabha、Gāndhāra、Madhyama、Pañcama、Dhaivata、Nishāda 等七个音名，次列 Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni 等七个音名的缩写，次列षऋगमपधनि等七个梵文音名。潘怀素君以为："今字谱的正声与梵文七声排列在一起，就会明白的看出，今字谱的正声，正是采取了梵文七声的半个字。"他又作一表，将ムマ一ク人フリ七个半字谱与梵文音名对照。并说："梵文字母下加一号表示半音，字母上加一号表示高半音。"（《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》，见《考古学报》一九五八年第三期第107页）我再三反复地看，终看不出半个字在哪里？非但合四一上等"正声"和梵文字母没有丝毫形似之处，即ムマ一么等半字谱也没有什么半个形体可寻。

潘君又说：例如幺（六）原是合字的高八度音，照印度古记谱法，是把"·"加在其上的，应该是"亣"。因为唐宋人既然把开写作△，很自然地会把亣写成了ム，一经草写，便成了"幺"这样的字形。

这恐怕是潘君误信《词源》而加以附会上去的。《词源》把

六作幺，这是刊误。此书成于南宋末叶，历元明两代，未曾刊布，直至清代乾嘉间始由秦恩复刻于享帚精舍。经过了五百多年，不知辗转传抄了多少次，始付剞劂，故鲁鱼亥豕之处不一而足。在《词源》前约六七十年成书的《白石道人歌曲集》，其中六作夂，而上作么，比《词源》稍后几年的《事林广记》，也是六作夂，上作么。且《广记》一书中这一部分资料，显然出自《词源》，而张炎、姜夔、陈元靓（《广记》作者）都居浙江，地处相近，则《词源》何能独异？拙著《白石道人歌曲通考·字谱考释编》的总述中有几句话，不妨移来借用，即是针对这问题的。

《词源》一书多讹字，应谨慎用之。非先经校勘，遽尔引用，不无危险。例如，《词源》之六误作幺，与姜谱之上字同。因而有人误信《词源》及《琴律说》（朱熹作）之上皆作夕，而指斥姜谱作么者为非。岂非颠倒黑白？要知《词源》之幺与夕皆讹字，夂字带一笔成幺，夂字脱一笔成夕，皆传抄之误也。《广记》之上作么，尖上作纱（按：字旁加纟者为尖，尖者高八度音，尖上犹仕也），可证么字不误；《广记》不误，则《词源》有误，盖《广记》录自《词源》者也。于此可证《词源》作夕者乃脱讹。以假作真，转而认真作假，如此研究谱字，必至歧路亡羊。所以引用《词源》作证，不可不慎！”（1959年音乐出版社版第30页）

抑有进者，杨君荫浏《宋姜白石创作歌曲研究》与拙著《白石道人歌曲通考》，均以幺为上，以夂为六，而译出白石谱，播之管弦（杨谱有若干曲录音），优美可听。信如潘君之说，以幺为六，不知以夂为何？姜谱无夕，势必无上字，如此岂非缺一声耶？那么姜谱之旋律，将乖戾不可听，今也则否，此为事实

问题，未可以口舌争也。

草体谱字大多采用正体谱字，把它部分的笔划简化或草写而成。故所谓半字者，乃正体谱字之半，非梵文之半也。例如：取合字之上半亼而成厶；四则由草体⑨字简化而成マ；一仍作一，无可简；上字草书作㐅，由㐅而ㄅ而成ㄙ；勾则取其ㄥ，或作ㄴ；尺字取其左旁作人；工字取其上半作ㄱ；凡字取其两旁作リ；六字草体作文，由文而成夂或作夂；五字草体作ㄎ，简化之作ㄌ。

我们试看上文所述的半字谱，究竟是正书谱字之半，还是梵文音名之半？当不难一看即知，如以草体谱字为梵文字母之半，这样，则草体谱字之成立在前，正体谱字成立在后，其理难通。凡事当先有全而后有半，半者，全之半也，不能先有半而后有全。以谱字论，先有全之正体，而后有半之简体，此不容怀疑者也。

田边尚雄以为："此记号当来自西域，恐即出于回教中。"(《中国音乐史》231页)以保留态度发为疑似之词。他没有指定是梵文，也没有说是"形"。

§162　俗谱字来源略论

俗谱字的来源，不外中国自有和外来二说，这二说都有人主张，已略如上述，至今未能考定。依作者推想，可能是外来。虽不能说是苏祗婆谱法，如凌廷堪所云，然随着胡琵琶谱而流入中国，不无几分理由。源于何国？来自何时？都不可考。以常理论，当为印度、波斯、阿拉伯诸国，或为龟兹，是西域某一国的音名或唱名。合四一上尺工凡者，是其音译，或为促音。

凡属音名唱名等，论理当为音译，译义的可能性很少，译形的可能性更少了。例如：do re mi fa sol la ti 都译音，1234567 借数字以代西文，口诵口唱时还是依音。所以合四一上尺工凡等字假使是外来的话，定是音译，不是义，更不是形，其来源虽无法证明，然不能动摇我的信念。陈旸《乐书》称为“翻译字谱”，所谓翻译，一般为译音、译义，没有必要时，决不会译形的。何况这是音名或唱名，更没有不译音而译形的理由。这谱字为中国自有则已，若为外来，则我坚决主张“译音说”。

清代学者纪大奎，于俗谱字别有新见解，虽近附会，然亦言之成理，未尝不可以作为谈助。他说：

> 意当时制谱之人，或假借《管子》“凡音主一四开以合”之文，以为凡、一、四、合之字。又假借宫、徵、商、羽、角之序，以为工、尺、上、五、六之序。盖或伶工辈不知宫商角徵羽为五音自下而上之序，而误以宫徵商羽角递生为高下次序之声名。以其字划多，不便于疾书，故以工尺上五六代之。宫、工音同。尺字谱音近徵，或本用只字讹为尺耳。上字谱音为商，里音也。羽、五音近。角字古多作六音。又自工而下：五音当其五，六音当其六，此以工尺上五六为宫徵商羽角之序之误也。

其说甚繁，此其大略。假借《管子》的话，显然附会，以工尺上五六为即宫徵商羽角之说，颇见新颖，与声韵学亦有符合处，可备探讨。

这是谱字“自有说”中主张之一，与“四上竟气说”联镳并驰。

§163 敦煌谱与日本所传的唐谱

敦煌谱为敦煌千佛洞旧物，为伯希和盗去，现藏巴黎国家图书馆。这是残本，录有《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》、《急胡相问》、《长沙女引》、《撒金砂》、《营富》等九个谱，（王重民《敦煌曲子词集》所纪，脱漏《急胡相问》一曲，《胡相问》曲名，见崔令钦《教坊记》杂曲类，急者急曲子，《唐会要》曲名中有“急”字的很多），其中有急曲子、慢曲子等等，故总数在二十片以上。前后及中间部分都有残缺，初疑原本曲数颇多，系按宫调抄录者，此其某一宫调之一部分也，故曲名下都不注宫调，此事经作者考查，证明并不是分调抄录的。

《倾杯乐》属越调、双调、大食调，这三调都是商调；《西江月》之唐调无考，宋曲入中吕宫；《伊州》和《凉州》都是天宝间所制曲，见《新唐志》；《碧鸡漫志》说：“《伊州》见于世者凡七商曲”，又说：“管色谱以凡字杀”，按唐曲七商中之以凡字杀者惟高大石调，白居易有《秋夜听高调凉州诗》，如以《凉州》为高宫，则《伊州》为高大石，一宫一商，都属夹钟均四高调之一，颇合情理。《乐苑》曰：“《伊州》，商调曲，西凉（原作京，误）节度盖嘉运所进也。”《凉州》亦盖嘉运所进曲，盖有《进凉州歌》，其来源同，又增一可信的成分。上举三调，前后联属，似写在同一卷子上，并无粘附痕迹（作者所见为照片，故如是云云），于是这三调为：商调、宫调、商调，并不同声；虽同是商调，一为高调，又一为非高调，亦不同均；后有《营富》一曲，如依任二北说《营富》即《瀛府》，则宋曲入道调宫，余五曲无考。总之，宫商杂糅，决非分调抄录的明证。宫调是一个很重要的问题，与译

谱大有关系。

有一点似可确定者，敦煌谱为琵琶谱，它和天平谱极相似。谱中有《伊州》曲，可知抄录的时代当在天宝或天宝以后，其前《倾杯乐》部分，或许稍前。以字体看，抄手至少有三人，时代或不免有先后，谱字体式亦有不同。《倾杯乐》之前，尚有残谱三片，曲名已佚。这前半部分或许更早，其余当较晚。或人以为这是大曲谱，大约由于各曲都有很多片数之故，此说未必正确，乐曲中尽有合急慢曲若干片而成一曲者。这样的不一定是大曲，何况其中止有急慢之分，绝无催、衮、破、煞等分片名目，在组织上亦不类。又《伊州》为大曲，见《教坊记》，然而其中一曲有二片，一曲只一片，这又是可疑之处。因此，即使是大曲，也是摘遍，决非大遍。又《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《水鼓子》(《教坊记》作《水沽子》)、《胡相问》、《撒金砂》等六曲，均见《教坊记》杂曲部分，不入大曲类，余二曲无考，所谓大曲谱之说，无据。

天平谱为天平十九年所抄的一叶琵琶谱，藏日本正仓院，谱前题"黄钟番假崇"五字。天平为日本圣武天皇年号，十九年当唐玄宗天宝六载(公元 747 年)。五弦谱为日本近卫家藏之物，谱尾有"承和九年写"五字。承和为日本仁明天皇年号，九年当唐武宗会昌二年(公元 842 年)，后于天平谱九十六年，可知这二谱都是唐谱，都经日人之手重抄，不是唐人的手抄谱。

上举三谱都是琵琶谱，其二为四弦琵琶，一为五弦琵琶，谱字互有异同。敦煌谱与天平谱很多相似处，可知其血缘较近，五弦谱与其他二谱相距较远，因乐器不同，其谱法与谱字自当有所分别。

其他二谱都是唐谱，则此敦煌谱亦当是唐谱，即使抄写的年代或较后于天平谱，而其谱法为唐谱无疑，二者的谱法大体上是相同的。

骠国之两头笛

§164 一笛备二均声

骠国即今缅甸，汉称为“掸”，唐称为“骠”。唐德宗贞元间来献乐，《旧唐书·德宗纪》：贞元十八年“骠国王遣使悉利移来朝贡，献其国乐十二曲与乐工三十五人。”

《旧唐书·骠传》称：

> 其王闻南诏（在今云南大理）异牟寻归附，心慕之。十八年乃遣其弟悉利移因南诏重译来朝，又献其国乐凡十曲。（按应为十二曲）

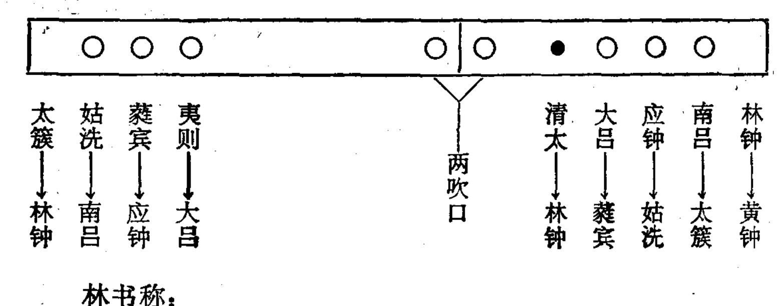
《新唐书·礼乐志》称：

> （贞元）十七年……骠国王雍羌遣弟悉利移、城主舒难陀献其国乐，至成都，韦皋复谱次其声，又图其舞容、乐器以献。凡工器二十有二……。

《新唐书·骠传》备记其所献之乐器，其中有两头笛，有云：

> 有两头笛二，长二尺八寸，中隔一节，节左右开冲气穴，两端皆分洞体为笛量。左端应太簇，管末三穴：一姑洗，二蕤宾，三夷则。右端应林钟，管末三穴：一南吕，二应钟，三大吕。下托指一穴应清太簇。两洞体七穴，共备黄钟、林钟两均。

兹构图如下：



林书称：

此笛该得是两端开口，中间有两个吹口骈接，就象长短两只横笛把吹口的一端连合着的一样。两吹口之中隔是在两端所应的太簇律与林钟律之比 4:3 之分割点上，由这一点到两端之长各当于其所应的律之刚刚两倍。(《隋唐燕乐调研究》第 85 页)

按：太簇律长八寸，倍之一尺六寸，林钟律长六寸，倍之一尺二寸，合共二尺八寸，合。林书所述各点，完全可信。

现在所欲研究者，即：既有黄钟均，何以没有黄钟律？这是一大疑问。林钟均七律俱全，而黄钟均七律独缺黄钟，岂非怪事？无黄钟已属一奇，而又着一两均中都无用的夷则律则更奇。这夷则律决不会是无用之物，在如此力求经济的设计之下，岂肯着一赘疣？最后又悟得这是下徵。

	sa	ri	ga	a	ma	pa	dha	ni	ka
正　声	南	应	黄	大	太	姑	蕤	林	夷
下　徵	太	姑	仲	蕤	林	南	应	黄	大

两头笛中的大吕，当临时声 a，夷则当 ka，笛上正声太簇均的太、姑、蕤、夷、南、应、大七律，转为下徵，即为林钟均的

林、南、应、大、太、姑、蕤七律。正声林钟均的林、南、应、大、太、姑、蕤七律，转为下徵，即为黄钟均的黄、太、姑、蕤、林、南、应七律。笛右端的林钟均转下徵为黄钟均，左端的太簇均转下徵为林钟均，这样便"共备黄钟、林钟两均"了。所谓黄钟、林钟两均者，乃下徵调。在未转之先，似乎具备黄钟、林钟两均的，然而黄钟律缺，又多一夷则律，可知不合，这就是说：不能依《新唐书》所记之律去定均，所记之律都从正声，所谓黄钟、林钟两均者，乃下徵律。故在未转之前，依所记正声之律看，与黄钟律不合，既转之后，则黄钟、林钟两均十四律，一个也不多，一个也不少，去其复沓，合得九律，如此设计，极为经济。此时的夷则已转为大吕，不再是无用的赘疣了。黄、林两均虽都不要夷则，而林钟均必要大吕。清太簇已转成正林钟，此正林也不可少，盖两均中以倍林为最低，故设一高八度之正林，以资应用。最妙者，转调后之一端，仍为南（原为姑）、应（原蕤）、大（原夷）三穴，且翕笛声依旧是林钟，惟右端移到了左端而已，真是巧不可阶。惟其太巧了，所以一般人都被它眩惑了，不复想到下徵调上去，但觉林钟均全，黄钟均中独缺一黄钟，又多一无用的夷则，不无诧异耳。

缅甸与印度比邻，这只笛原来是下徵，因为看作了正声，故缺黄钟。骠国人看来，不缺黄钟，也不多夷则，正好是黄钟、林钟两均声。

林书 87 页说：

> 检点《骠传》所记载的两头笛之律时，所与律有林钟均七声，但黄钟均则缺黄钟，故不完备。而且又别有于两均为无用的夷则律，《骠传》所云之黄钟林钟两均，与所与律无关，是很明了的。

（中列表，略。）

观右表可知反与所与律的太簇、林钟二均相通。把这太簇、林钟二均当成为黄钟林钟二均时，便须得想定有另一种律之存在，即前者之林钟为后者之黄钟，前者之太簇为后者之林钟，这结局是比依据造律尺的律要低五律的一种律。这一种律正是唐人的调名所依以为基准的律，《唐史》所称之古律，宋人所称之唐律也。

林氏于此亦尝见到下徵调的一个面影，不过他对于隋唐尺律未有确切的认定，故不能作出肯定的话，甚至作表以求证明可与太簇、林钟两均相通之处，又入歧路，可见他依旧心中无主。他和吴颖芳、胡彦升、凌廷堪、陈澧等人相同，都曾见到有一下徵，既没有正视它，更没有把它作为一个法则，以解决其他诸问题，这是他们的通病。

§165 疑是定音器

照这只笛的设计，有两吹口，两端开孔而中隔一节，决非乐器，当是定音器，类于"管色"，亦类于宋初的"叉手笛"。因为作定音用，故一笛备两均，大约在琵琶定弦时，左手执笛吹以发音，右手拨弦以和其声。黄钟、林钟，正声、下徵，随心所欲，宋代只用正声，故叉手笛只有一均，为便于只手执持，就口吹弄，故孔少而利用两头倒换，每端只三孔，一端多一托指孔，以便只手可持按，设计得很是巧妙。这林钟均，是下徵的基本调，可为越调、沙陀调定弦之用。这黄钟均，是正声的基本调，可为道调宫、双调定弦之用。乐调中正声与下徵两大支干，在这两头笛上亦明显地表示出来了。

后　记

丘琼荪先生(1895—1965),字瓇斋,上海嘉定人。解放前长期从事物理教育工作,业余研究诗词学,有《词曲史》出版。解放后,专治乐律学。先生以其深厚的声学基础,加之古典词曲的高深造诣,遂能拨清古代律学中的封建迷雾,探求其科学本质;对前人学说以批判继承,邃室探微,时有心得,多纳入毕生力作《历代乐志律志校释》(中华书局出版)一书中。

一九六三年,先生任上海文史馆研究员时,曾应邀至长春东北文史研究所讲授《乐律》,其时精神最为振奋,一面授课,一面校史,且将五十年代研究成果《燕乐探微》整理编定,手订三册,向郭沫若同志征求意见。郭老曾致书予以称赞。先生拟征求更多意见后,以求付梓。但在那处处"以阶级斗争为纲"的时代,这种冷门学问只有束之高阁了。

先生逝世后,其家属于一九六六年春将其遗稿、书籍等捐赠东北文史研究所,以供整理研究。然工作未开始,即入"文化大革命",东北文史研究所被"砸烂"撤消,人员遣散。丘先生书稿等资料遂与图书馆书籍、资料一起,遭遇到撕毁、丢失、分散赠人等厄运。直到十多年后研究工作重新恢复,吉林社会科学院图书馆馆长张复同志在陆续找回的原文史所图书资料中,觅得《燕乐探微》手稿首尾两册,遂为残稿。

燕乐研究向属冷门，日人林谦三《隋唐燕乐调研究》一书问世后，国人虽有论议，然专书甚少，偶有出现，寥若晨星。在此情况下，如能将丘师探赜燕乐的收获发表，对国内外学者皆可予以启发，以冀研究更加深入。因此，在上海古籍出版社的鼓励下，在各方师友的支持下，我承担了这整理和补著的工作，明知力不胜任，亦勉力而做，以冀完成先师之遗愿。

全书共165节，其中§20—§32《法曲》部分，原稿中抽出，曾单独发表，现依《中华文史论丛》所刊本补入。§60—§101，即所佚中册内容，但其节目名称尚存上册总目次中，故可据此推断这部分内容。我即按其标题所示予以辑补，虽未能尽其原意，然其大体不远矣。其中惟《郑译调附考》一节，实在不知先生原考为何，不敢妄断，只好阙如。

对于丘师原文的整理，所做的工作是：

一、所有引文，均按原书重新核对抄引。因先生当年图书条件较差，以致有的转引错误，有的太繁，先生予以删节、摘要未加注明者，甚至有作者自己的话掺入者，一律谨守原文。有多种版本者，并注以版本出处。

二、燕乐研究中，经常涉及少数民族及外国音乐。原稿中一概称为外来乐，与中国乐并称。现按以下原则修改：凡现属中华人民共和国境内各民族，除汉族音乐外，一律称少数民族音乐，如龟兹乐等。如概称外族乐时，其中既包括外国民族音乐，也包括中国少数民族音乐。有时也沿用历史习惯，称“华夏正声”为中国乐。此“中国”乃中原、国中之谓也，非谓中华人民共和国之简称。

三、原稿行文繁複处，或有涉对别人治学态度方面的指责，略作删改。

四、原稿数字计算较疏，此次以电子计算机复校，取更精确之值，故音频及音高值多与丘师原稿不同。

五、原稿有《叙》和《后叙》各一。《叙》作于 1956 年 9 月 7 日，1962 年 5 月 31 日修订毕重书。《后叙》作于 1960 年 10 月 15 日。我整理时，将二者合为一，置于卷首。

整理工作中，承蒙前辈学者杨荫浏、任半塘、缪天瑞、阴法鲁等先生的鼓励与支持，并得到丘琼荪先生家属的积极协助，一并予以感谢！

隗 芾

一九八二年十二月

又记：此书付梓前，得到哈尔滨师范大学任中杰教授的关心和支持。当年，我与中杰同学于丘师门下。其手录丘师文稿、笔记甚多。后记中所指空阙之《郑译调附考》一节，即在全书打出清样后，根据任中杰先生所提供资料补出。其他文字也多有参校。特此说明并致谢忱。

这种专业性很强的冷门书籍能得以出版，是与上海古籍出版社自1979年以来的历届总编以及责任编辑李剑雄同志的不懈努力分不开的，没有他们的远见卓识，学人的成果无法立于世界之林。中国的学术繁荣有他们的功绩在。

隗 芾

1988年4月15日记于汕头病榻